

نافذة الثقافة العربية

تصدر شهرياً عن دائرة الثقافة بالشارقة

السنة الخامسة - العدد الثالث والخمسون - مـارس ٢٠٢١م

سامي الدروبي
رفع الترجمة إلى مصاف الإبداع

ارتقاء العرب
بعلم الفيزياء

عبدالقادر القط
حضور فاعل في النقد الأدبي

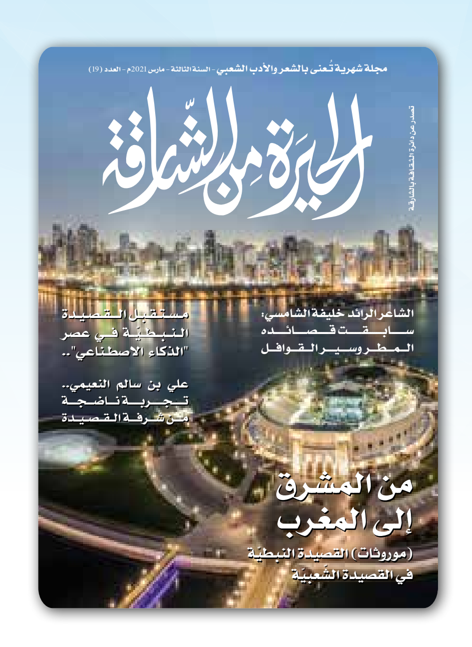
جبيل .. مدينة
ولدت مع التاريخ

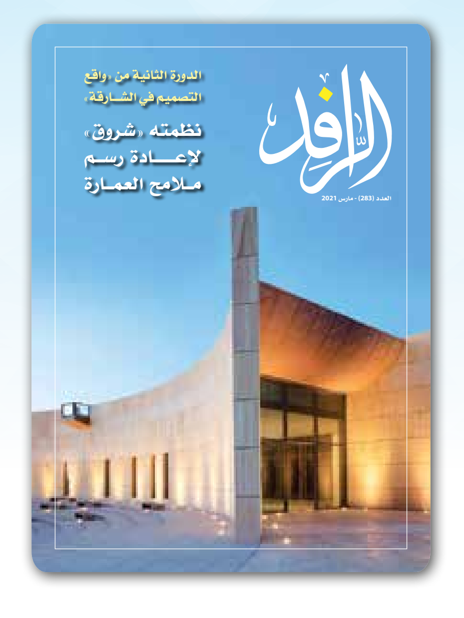
محمد حسين هيكل
مؤلف أول رواية عربية



مجلات دائرة الثقافة

عدد مارس 2021













ص.ب: 5119 الشارقة - الإمارات العربية المتحدة
هاتف: 5123333 6 971+ براق: 5123303 6 971+
البريد الإلكتروني: sdc@sdc.gov.ae - الموقع الإلكتروني: www.sdc.gov.ae
sharjahculture

إسهامات العرب
في مسيرة الحضارة الإنسانية

دأبت مجلة «الشارقة الثقافية» منذ أعدادها الأولى على الاحتفاء بما قدّمته الحضارة العربية الإسلامية من إسهامات علمية في تشكيل الحضارة الإنسانية، وأفردت في كل عدد صفحات لإلقاء الضوء على العلم العربي وعصور التنوير التي شهدت أعظم الاختراعات والابتكارات والاكتشافات العلمية، فكان لها الفضل في التأسيس لعصر النهضة ومرحلة التقدّم والرقي، في وقت كان يعيش فيه الغرب مرحلة (العصور الوسطى). وحريٌّ بكل متابع ومهتم، أن يطّلع على تجليات الحضارة العربية في العلوم المتنوعة وإشعاعاتها الثقافية والحياتية، ليُفاجأ فعلاً بما قدّمه العرب للعالم في أجمل صورة إنسانية وإبداعية وتاريخية.

لعلّ أروع ما في تلك الفترة العلمية وأسسها الفكرية؛ امتدادها العميق على الصعد كافة، سعياً لامتلاك العلم والمعرفة، فبرع العرب في الفيزياء وابتكروا ما يسمى بـ(علم الحيل) و(علم المناظر)، وصاغوا النظريات والقواعد في الرياضيات. أما في مجال علم الفلك؛ فبدأ في عهد المأمون وفق برنامج شامل للأرصاد العلمية، وشكلت المدرسة البغدادية إرهاصات حقيقية للدراسات المتخصصة في علم الفلك.

وكان من ذلك الشغف بالعلم أن اشتغل العرب على (الخيمياء) الإغريقية، فغيّروا تعريفها وحـدّدوا أهميتها في مجالات استخراج المعادن وعناصرها، ولولا فضل العرب، ما تعرف الغرب في قرونه الوسطى إلى نظام طبي استشفائي، وإلى العلاقة بين الحالات السريرية وبين علم أعراض الأمراض.

كما أرسى العلماء العرب بأفكارهم أدبيات الهندسة العربية، ونجحوا في تطوير حساب المثلثات، فاشتغل كل من الكندي والفارابي والبوزجاني على فنّ الإنشاءات الهندسية.

قدم العرب أعظم الاختراعات والابتكارات العلمية التي أسست لعصر النهضة ومرحلة التقدّم

وفي الجغرافيا وعلم البحار، خطّت ريشة أوائل الجغرافيين العرب، ومن بينهم الإدريسي، أول صورة للأرض، واكتشفوا أول مفاهيم عن القمر والكواكب والأرض، وما كتبه العرب في علوم البحار كان له الأثر البالغ في تقدّم الملاحة الغربية. أما في الهندسة الميكانيكية؛ فقدّموا العديد من الأجهزة الآلية والساعات المائية والنوافير وآلات الفلك، فيما تمثّلت الهندسة المدنية في عمليات الري وجر المياه وإقامة السدود والجسور والمباني.

تلقف العرب كلّ هذه المعرفة واستفادوا منها في علوم الزراعة والبستنة من خلال شقّ القنوات واستخدام المبيدات وإقامة السدود والمدارس الزراعية ودراسة أنواع النباتات وصلاحية التربة، كذلك استفادوا في وضع الأسس العلمية الأولى لعلم المعادن، وأوجدوا أوزانه وأبعاده الفيزيائية. وبرعوا أيضاً في علم الجيولوجيا، فاهتموا بدراسة قشرة الأرض ووصف تضاريسها، ورصدوا ظاهرة المدّ والجزر والعوامل الباطنية التي تؤثر في تكوين الأرض.

كما تألقت الموسيقا العربية، مع ابتكارات الفارابي وموسى بن شاكر والعباس أبو المجد وصفي الدين الأرموي، وأصبحت أحد فروع (الرباعية الرياضياتية)، وقد أدخل سعيد بن مسجح، العديد من النظريات الخاصة بصناعتها وآدابها.

وفي الهندسة والبصريات، أسّس ابن سهل لعلم الانكسار والعدسات قبل سنيللوس بستة قرون، ووضع أجهزته (العدسات البلّورية)، فيما نال الزجاج اهتماماً بالغاً من العرب، وابتكروا طريقة صنع الأكواب والقوارير، ويعتبر جابر بن حيان وعباس بن فرناس من العلماء الذين أسهموا في تطور صناعة الزجاج.

كذلك درس علماء العرب والمسلمين النبات، وعرفوا مواضع إنباته وأنواعه المختلفة، ونجحوا في استيلاد وإنتاج أنواع مختلفة عبر طرق التطعيم، ويعتبر أبو حنيفة الدينوري، الملقب بشيخ علماء النبات بمؤلَّفه (كتاب النبات) مؤسّس علم النبات.

وبعد استعراض المنجز المادي للعرب في علوم عديدة، نتوقف هنا عند طبيعة الحياة في المدن العربية شرقاً وغرباً، حيث اشتهرت بالازدهار والتطوّر في شتى مجالات الحياة، وتوافرت فيها المياه واعتدال الأجواء والأسواق والمرافق والطرق والخدمات المتعدّدة. ومن بين فنون كثيرة ازدهرت حينها، كانت الحديقة العربية، من بغداد وحتى فاس، حيث بلغت مستويات غير مسبوقة من إبداع الهندسة المعمارية.

ولم تقتصر فترة ازدهار الحضارة العربية على النبوغ في العلوم المعهودة، بل تناولت حقولاً غاية في الدقة والتعقيد، منها حقل علم الأصوات النطقي، الذي كان ظاهرة قائمة بذاتها قبل الغرب. ويعتبر أبو نصر الفارابي والفراهيدي والكندي وابن سينا، رواداً في الدراسات الصوتية في تاريخ الفكر اللغوي.

ويسجل التاريخ للعرب اهتمامهم وحرصهم في رعاية تأليف وصناعة الكتب، فازدهرت حرفة الوراقة وبلغت أوجها في القرنين الثالث والرابع الهجريين، فتهافت الناس على اقتناء الكتب، وتنامت ظاهرة المكتبات الخاصة، ومن عطر الورق إلى عطر الورد، اشتغل العرب أيضاً بحثاً وتجريباً وصناعة بالعطور، فاكتشفت حضارة ما بين النهرين أول أشكال العطر، وبفضل جابر بن حيان، تحسنت تقنيات التقطير والتبخير والترشيح. وبحكم الحاجة الملحّة إلى الجانب التطبيقي للعلوم، تأسّس (علم الموازين والأثقال) حقلاً جديداً؛ وهناك العشرات من المؤلفات في هذا المجال، أبرزها أعمال الرازي، والقوهي، وابن الهيثم، والبيروني.

هذه لمحة عن إنجازات الحضارة العربية، ومكانتها الريادية في مختلف الحقول، ودور علماء العرب، وجهودهم العظيمة في إحداث نقلة نوعية على مستوى العلم والابتكار والاكتشاف، وستواصل المجلة رصد الإنجازات المادية والفكرية، وأثرها في تكوين الحضارات العالمية، للاستفادة والتذكير بما كان للعرب من فضل في انبثاق فجر جديد، يبعث على الأمل في صنع مستقبل أفضل.



٢٢

مدينة جبيل

تصدر شهرياً عن دائرة الثقافة - الشارقة - الإمارات العربية المتحدة
السنة الخامسة - العدد الثالث والخمسون - مارس ٢٠٢١ م

الشارقة الثقافية
نافذة الثقافة العربية

الأسعار

الإمارات	١٠ دراهم	سوريا	٤٠٠ ليرة سورية
السعودية	١٠ ريالات	لبنان	دولاران
عمان	ريال	الأردن	ديناران
البحرين	دينار	الجزائر	دولاران
العراق	٢٥٠٠ دينار	المغرب	١٥ درهماً
الكويت	دينار	تونس	٤ دنانير
اليمن	٤٠٠ ريال	المملكة المتحدة	٣ جنيهات إسترلينية
مصر	١٠ جنيهات	دول الإتحاد الأوربي	٤ يورو
السودان	٢٠ جنيهاً	الولايات المتحدة	٤ دولارات
		كندا وأستراليا	٥ دولارات

قيمة الاشتراك السنوي

داخل الإمارات العربية المتحدة

	التسليم المباشر	بالبريد
الأفراد	١٠٠ درهم	١٥٠ درهماً
المؤسسات	١٢٠ درهماً	١٧٠ درهماً

خارج الإمارات العربية المتحدة

شامل رسوم البريد

دول الخليج	٦٠٠ درهم
الدول العربية الأخرى	٦٥٠ درهماً
دول الاتحاد الأوروبي	٢٨٠ يورو
الولايات المتحدة	٣٠٠ دولار
كندا وأستراليا	٣٥٠ دولاراً

فكر ورؤى

أمكنة وشواهد

إبداءات

أدب وأدباء

فن.وتر.ريشة

تحت دائرة الضوء

رسوم العدد للفنانين:

نبيل السنباطي — د. جهاد العامري

جمال عقل — مهاب لبيب

التوزيع والإعلانات

هاتف: ٩٧١٦٥١٢٣٢٦٣+ براق: ٩٧١٦٥١٢٣٢٥٩+ k.siddig@sdc.gov.ae

توزع في جميع إمارات ومدن الدولة

للاستفسار الرقم المجاني: 8002220



وكلاء التوزيع

الإمارات: شركة توزيع، الرقم المجاني ٨٠٠٢٢٢٠ السعودية: الشركة الوطنية للتوزيع -الرياض - هاتف: ٠٠٩٦٦١١٤٨٧١٤١٤، الكويت: المجموعة الإعلامية العالمية - الكويت - هاتف: ٠٠٩٦٥٢٤٨٢٦٨٢١، سلطنة عُمان: المتحدة لخدمة وسائل الإعلام - مسقط - هاتف: ٠٠٩٦٨٢٤٧٠٠٨٩٥، البحرين: مؤسسة الأيام للنشر - المنامة - هاتف: ٠٠٩٧٣١٧٦١٧٧٣٣، مصر: مؤسسة الأهرام للتوزيع - القاهرة - هاتف: ٠٠٢٠٢٢٧٧٠٤٢٩٣، لبنان: شركة نعنوع والأوائل لتوزيع الصحف - هاتف: ٠٠٩٦١١٦٦٦٣١٤، الأردن: وكالة التوزيع الأردنية - عمّان - هاتف: ٠٠٩٦٢٦٥٣٥٨٨٥٥، المغرب: سوشبرس للتوزيع - الدار البيضاء - هاتف: ٠٠٢١٢٥٢٢٥٨٩١٢١، تونس: الشركة التونسية للصحافة - تونس - هاتف: ٠٠٢١٦٧١٣٢٢٤٩٩

عناوين المجلة:

الإمارات العربية المتحدة - الشارقة - الليّة - دائرة الثقافة

ص ب: ٥١١٩ الشارقة هاتف: ٩٧١٦٥١٢٣٣٣٣+ براق: ٩٧١٦٥١٢٣٣٠٣+

shj.althaqafiya@gmail.com shj.althaqafiya@sdc.gov.ae

Alshariqa althaqafiya shj_althaqafiya www.alshariqa-althaqafiya.ae

تطبيق الذكي متوفر على: App Store Google Play AppGallery



ارتقاء العرب بعلم الفيزياء

أربعة قرون عربية أسست مفاهيم الحركة وقوانينها



في الفترة الذهبية للعطاء العلمي العربي في القرون الوسطى، ومن أجل دراسة (الحركة)، جُهِّز (٢٤) مرصداً ومعهداً متخصصاً في بغداد ونيسابور وقاسيون وسنجار وواسط وأفاميا وتدمر ومراغة وإشبيلية وهمدان وطليطلة، شغَلها نخبةٌ من العلماء والمهندسين كي يستطلعوا (حركة الكواكب) ويضعوا قوانين وصف حركتها (الكينماتيك) وحركة الأجسام عموماً.. ثم ليبحثوا في القوى المسببة لها (الداياناميك).

يقظان مصطفى

وفي هذا العدد نتناول إسهامات لعلمائنا في (الكينماتيك) الذي يجيب عن التساؤل: كيف تتحرك الأجسام؟

ليس في الطبيعة شيء أكثر تجلياً للعيان من الحركة في أنظمة كل الأشياء. وتقع (قوانين الحركة) في قلب المشهد من حضارتنا المعاصرة؛ فكل علوم الآلات المتحركة: من لعب الأطفال إلى الدراجة والسيارة والقطار والطائرة والصاروخ، ومن مفكات البراغي إلى آلات الرفع الهائلة في الموانئ.. ترتكز عليها.

وقد أولى العلماء العرب والمسلمون وفلاسفتهم، عبر (٤٠٠) سنة، موضوع الحركة اهتماماً فلسفياً وعلمياً كبيرين، باعتبارها انتقال الجسم من مكان لآخر، أو انتقال أجزائه كما في حركة الرحى. وبحثوا في ماهية الحركة: أهي مادية أم روحانية، أم عَرَضٌ يزول بتوقف الحركة؟

اعتبر الكندي أن التغير والتبدل الذي يطرأ على الأجسام لا يمكن أن يتم من غير حركة؛ رابطاً كل تغير بالحركة.. ثم عرّفها أبو الحسن الأشعري بأنها (عَرَضٌ يطرأ على الجسم)، وحددها الفارابي بأنها (خروجُ ما هو بالقوة إلى الفعل): بانتقال يتسم بقطع مسافة خلال وحدة الزمن. وعدّها أبو بكر الباقلّاني، في كتابه (التمهيد) عَرَضاً في الجسم.. بينما تبنى ابن سينا في كتابه (الشفاء) عناصر الحركة الأرسطية: المحرّك، والمتحرك، ونقطة الانطلاق، ونقطة الوصول، والمسافة، وزمان الحركة؛ رابطاً الزمان بالمسافة ليعيّن السرعة.



أولى العلماء العرب والمسلمون موضوع (الحركة) اهتماماً كبيراً وبحثوا في ماهية الحركة أهي مادية أم روحية

الكندي والفارابي وابن سينا والرازي وغيرهم من العلماء العرب ربطوا بين الفيزياء والرياضيات

توصل البيروني إلى مفهومي السرعة والتاريخ

وبناءً على تلك التعريفات، فثمة نصوص كثيرة، منها لابن سينا وفخرالدين الرازي ونصيرالدين الطوسي وإخوان الصفا، تظهر أنهم استطاعوا بالكثير من التأمل التوصل لمبدأ العطالة: (الجسم يبقى في حالة سكون أو في حالة حركة منتظمة في خط مستقيم، ما لم تجبره قوى خارجية على تغيير هذه الحالة).

وقد بقي مفهوم عنصر السرعة غامضاً، منذ محاولة أرسطو الأولى وحتى مجيء عصر العلم العربي، واستتب هذا المفهوم في القرن الرابع عشر: الحركة المنتظمة سرعتها ثابتة القَدْر.. والحركة المتسارعة بانتظام تسارعها ثابت القدْر.

والثابت أن ابن الهيثم، أول من ربط الحركة بالهندسة، ليقينه بضرورة ربط الظاهرة الفيزيائية بالرياضيات لتقنينها بدقة.. وقام بتحليلها إلى ما نسميه اليوم بـ(المركبات)، مطلقاً عليها مصطلح (قسطا الحركة). وجاء في كتابه (المناظر): (وإذا كان اعتماد الحركة مركباً من هاتين الحركتين،





كانت الحركة التي تُحدث هذه الممانعة مركبة من الحركة على العمود القائم على سطح الجسم المانع في الجهة الخارجة من الجسم المانع، ومن الحركة نفسها التي كانت في جهة العمود القائم على هذا العمود الممتد في الجهة التي إليها الحركة....).

توضح هذه المعالجة الرياضياتية لشرح الظاهرات الضوئية، كالانعكاس والانكسار، أن (ابن الهيثم) تعامل مع (حركة) الضوء على أنها (كمية متجهة)، قابلة للتحليل والتركيب معاً وفق المفهوم الحالي في (علم المتجهات)، مثلما فعل (البيروني) عند اشتغاله على مفهوم التسارع، فهو يحللها إلى متجهتين، أو مركبتين: إحداهما عمودية على سطح السقوط، والأخرى موازية له؛ مستنتِجاً أن انعكاس الضوء يكون بزاوية مساوية لزاوية السقوط.. ويرى مؤرخ الرياضيات العربية، الدكتور رشدي راشد، أن ابن الهيثم هو من أدخل الحركة ضمن المفردات الأولية لعلم الهندسة، كضرورة لارتباطها مع مفهوم المكان.

وفي تعريف السرعة، رأى (ابن الهيثم) أنها مرتبطة بالمسافة المقطوعة وزمن قطعها؛ فأخرجها من التعريف الأرسطي، الذي ربطها بنسبة القوة الفاعلة إلى قوة إعاقة الوسط الحادثة فيه.. وكذا عرّفها ابن سينا بكونها: (الحركة قاطعة لمسافة طويلة في زمان قصير). وفي سبق ارتقى عبره بمراتب التفكير إلى مستوى الفرض العلمي، الناتج عن إضفاء مقولات العقل على نتائج الملاحظة والتجربة، خلص البيروني لاحقاً إلى أن (سرعة الضوء كبيرة جداً، ولكنها متناهية)، كما حسم أمرها آينشتاين.

ابن ملكا البغدادي، نبه منذ القرن الثاني عشر إلى وجود خاصية مدافعة الجسم عن بقائه على حاله؛ وهي بعض معاني قانون ابن سينا (مبدأ العطالة)، وجعل الزمان ضرورة لا غنى عنها في تعريف الحركة.

يؤكد د.رشدي راشد أن ابن الهيثم هو أول من أدخل الحركة ضمن مفردات علم الهندسة

أبو فتح الخازني أوجد العلاقة بين السرعة التي يقطعها الجسم والمسافة والزمن

وأدرك- بلغة عصره- قوانين الحركة، التي صاغها فيما بعد كل من غاليليو ونيوتن بصورة واضحة في مسألة السقوط الحر للجسم، وفي مسألة السرعة والتسارع ومسألة الجذب والدفع؛ ولذا يرى المؤرخ (شولومون بيس) أن (البغدادي) هو أول فيلسوف وأول فيزيائي يفسر ظاهرة التسارع في حركة الجسم الساقط تحت تأثير الجاذبية الأرضية.

وقد سجل أبو فتح الخازني في كتابه (ميزان الحكمة) ما يدل على معرفته بالعلاقة الصحيحة بين السرعة التي يسقط بها الجسم نحو سطح الأرض، والمسافة التي يقطعها، والزمن الذي يستغرقه؛ وهي الصيغة النصّية للمعادلات الرياضية المنسوبة لغاليليو بعد (٦) قرون منه؟ وقال إن (الثقل هو القوة) التي بها يتحرك الجسم الثقيل ذاتياً، وأبداً، إلى مركز الأرض (فقط)!!

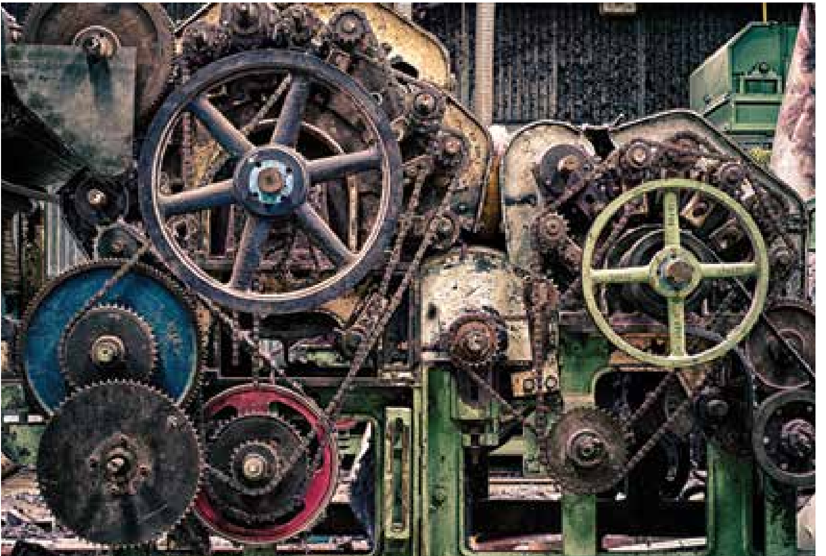
وكما تنبه ابن يونس المصري إلى مفهوم التسارع عند دراسته حركة القمر حول الأرض، ودوّنه في كتابه (الزيج الحاكمي)، كذا تنبّه (ابن مسكويه) إلى تغير سرعة الجسم الساقط باشتداد الحركة للتعبير عن التسارع. أما أبو الريحان البيروني، فقد قدم أول تحليل علمي دقيق ومدهش لمركبتي التسارع المماسية والمركزية في الحركة الدورانية.. ووفقاً لموسوعة (لاروس) فقد توصل البيروني إلى مفهومي السرعة الآنية والتسارع في كتابه الأشهر (القانون المسعودي)، كما عرّف مفهوم السرعة الوسطى بتقسيم طول المدار على الزمن.

وقد عبر ابن ملكا البغدادي بـ(قوة الميل) عن (كمية حركة) الحجر الساقط من علٍ: (فكلما كان موضع بدء هبوطه أعلى، كانت شدة وقعه أقسى فيشج ويسحق)؛ مستخلصاً أن كمية الحركة تزداد في شدة تأثيرها بازدياد مسافة السقوط وتنقص بقصرها؛ موضحاً أن سرعة الجسم المتحرك هي التي تحدد المسافة التي يقطعها والزمن الذي يستغرقه. ورأى أنه كلما اشتدت القوة ازدادت السرعة وقصر الزمان، واستنتج من ذلك إمكانية سلب الزمان في السرعة وليس سلب الزمان في أثناء قطع المسافة، كما ظن (غاليليو) لفترة طويلة!

قبل (غاليليو) بخمسة قرون، ومتفوقاً على صياغة (نيوتن) بعده بستة قرون، عرض ابن سينا في كتابه (الشفاء) لمبدأ العطالة: (إنك لتعلم أن الجسم إذا خُلِّي وطباعه، ولم يَعْرِضْ له من خارجٍ تأثيرٌ غريبٌ، لم يكن له بُدٌّ من موضع معينٍ وشكل معين...)، ثم ذهب إلى القول باستحالة الحركة الدائمة، فقال في كتابه (الإشارات والتنبيهات) ما نصه: (لا يجوز أن يكون في جسم من الأجسام قوة طبيعية تحرك ذلك الجسم إلى لا نهاية).

وبمراجعة لما كتبه ابن رشد العربي الإسباني، نجده يقدم لنا تفسيراً علمياً متطوراً لحركة أي جسم على مسار دائري.. ولكل هذا يقول العالم همبرلد: (لقد ارتقى العرب في علم الفيزياء كثيراً، وذلك لبحثهم العميق في قوى الطبيعة، ووقوفهم على الحوادث الفيزيائية عن طريق التجربة، والتي كان القدماء، قبل العرب، يجهلونها).





السرعة وحركة الدوران

قبل غاليليو بخمسة قرون عرض ابن سينا في كتبه لمبدأ العطالة وعدم وجود قوة طبيعية تحرك الجسم إلى لا نهاية



د. محمد صابر عرب

النهضة والمعارف الإنسانية في ظل تطور تكنولوجيا المعلومات

تشهد الكثير من جامعاتنا العربية نقلة كبيرة في العلوم التجريبية والمعارف التكنولوجية، يبدو ذلك من خلال تشييد الجامعات، وابتعاث الشباب للدراسة في كثير من دول أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية، كل ذلك قد أحدث نقلة كبيرة في مجال العلوم التجريبية، ساعد عليها التطور الهائل في تكنولوجيا المعلومات. وفي سبيل الوصول إلى نهضة حضارية متكاملة فإن القضية في حاجة إلى العناية بالمعارف الإنسانية والاجتماعية، وهي المعارف التي تؤسس لبناء مواطن على أسس معرفية تجعله أكثر انتماء وتذوقاً للفنون والآداب بمختلف صنوفها، فضلاً عن أن هذه المعارف تحث على التفكير العلمي، وتضاعف من انتماء الشباب لأوطانهم.

إن المعارف الإنسانية كانت بمثابة المقدمة لكل النهضات، التي تحققت في مجال العلوم التجريبية، في أوروبا واليابان وصولاً إلى الهند، بحكم أن الإنسان هو قوام هذه الحضارة، والعناية بفكره ووجدانه هما الدعامتان المؤسستان للتقدم، وفي تاريخنا العربي الحديث سبقت المعارف الإنسانية والاجتماعية غيرها من المعارف الأخرى منذ بدايات القرن التاسع عشر، حينما انفتح العرب على الغرب، سواء في الترجمة أو البعثات العلمية التي عرفت طريقها إلى كثير من دول أوروبا، وهو ما أحدث حالة من الاستنارة الفكرية بطريقة عقلانية رشيدة، حققت نتائجها في أساليب التفكير والسلوك والقيم ومكانة الفرد في المجتمع، والنظرة إلى الحياة، كل ذلك قد انعكس بدرجة متفاوتة على كتابات المفكرين والتنويريين العرب، ابتداء من رفاعة الطهطاوي، والكواكبي، وفرح أنطون، وأديب إسحاق، ومحمد عبده، وغيرهم كثيرون.

سبقت العناية بالعقل والتفكير العلمي وإعادة اكتشاف الإنسان بمكوناته الوجدانية أية معارف أخرى، وتجسد ذلك في كتابات الفلاسفة والمفكرين الذين انتصروا للعقل، وطالبوا بحرية الحوار، والإيمان بحق الإنسان في أن يعبر عن رأيه، والعمل على نشر السعادة في الأرض من خلال القانون والتعليم. وهو ما أحدث صدى واسعاً بين جيل الرواد المؤسسين خلال القرن التاسع عشر، لذا كانت العناية بالثقافات الإنسانية بمثابة المناخ العام الذي خرجت من رحمه كل النهضات الفكرية والمعرفية.

بدأ احتكاك العرب بالغرب مع بدايات القرن التاسع عشر، وهو احتكاك بدأ عدائياً،

> إذا ما أردنا نهضة حضارية متكاملة فعلينا إعادة النظر في معظم برامجنا التعليمية

> الاهتمام بالثقافات الإنسانية هيّأ المناخ العام لكل النهضات الفكرية والمعرفية

تفاوتت فيه ردود الفعل العربية من دولة إلى أخرى، ففي مصر مثلاً لم تستغرق الحملة الفرنسية أكثر من ثلاث سنوات (١٧٩٨-١٨٠١م)، لكن الآثار الثقافية والفكرية التي نجمت عنها كانت شديدة التأثير، وخصوصاً بين النخبة المثقفة، وكان التأثير عميقاً على المستويين العلمي والسياسي، وفي الوقت الذي لم تحقق الحملة أهدافها السياسية المنشودة في مصر، لكن نتائج أخرى إيجابية تركت آثارها على كل مناحي الحياة المصرية، وخصوصاً في مفهوم الوطن بمعناه السياسي والاجتماعي، وهي نقطة تحول بدت واضحة خلال مقاومة الحملة الفرنسية على خلفية وطنية، حينما تولد من هذا الحراك مفهوم جديد (مصر للمصريين)، ولم تأخذ الحملة الفرنسية على مصر طابعاً دينياً بحكم مفهوم الحرية الذي تبناه الفرنسيون مع نهاية القرن الثامن عشر، بينما كانت الحملة الفرنسية على الجزائر (١٨٣٠م) حملة دينية ذات طابع أيديولوجي كاثوليكي، لذا اصطحبت معها رجال دين، بينما في مصر استقدم بونابرت علماء في شتى صنوف المعارف العلمية.

إذا كنا نتطلع إلى نهضة علمية يتبوأ فيها العرب موقعهم اللائق، وهو ما نلاحظه من العناية بتشييد الجامعات ومراكز البحث العلمي وابتعاث الدارسين إلى أرقى جامعات العالم. كل ذلك مهم جداً ويستحق الإشادة، لكن الملاحظ أن المعارف الإنسانية الأخرى لا تحظى بنفس القدر من العناية، فالمعارف التجريبية نشيد بها مشروعات حضارية ومختبرات علمية تخدم التنمية، لكن تبقى إدارة هذه المؤسسات وبناء الإنسان بوجدانه وفكره وثقافته، هي في مقدمة العوامل التي يعول عليها في نهضات الأمم.

لم تحظ العلوم الاجتماعية والإنسانية بالعناية التي حظيت بها العلوم التجريبية، فلاتزال حركة الترجمة محدودة للغاية، ولاتزال دراسة الفنون قاصرة إلى حد كبير، كما أن المعارف التاريخية والفلسفية والاجتماعية، لم تؤسس بعد لمجتمع يتسم بالوعي، وإعمال حرية النقد وشيوع ثقافة القراءة، فضلاً عن افتقاد هذه العلوم رؤية منهجية متكاملة في مجال النقد، لهذا كله لم تحظ هذه المعارف بالاهتمام والرعاية، برغم وجود آلاف الباحثين في مختلف جامعاتنا العربية، لكن محصلتهم العلمية محدودة للغاية، والكثير من القائمين على هذه المعارف يفتقدون التكوين العلمي الصحيح.

في حياتنا المعاصرة نماذج واضحة لأشخاص تخصصوا في العلوم التجريبية، لكن مستهم غواية القراءة وبعضهم كان شغوفاً بالفنون، لذا تميزوا عن أقرانهم ممن أخذهم التخصص الدقيق بعيداً عن هذه المجالات، إذا أردنا نهضة حضارية متكاملة علينا النظر برؤية شاملة لوحدة المعرفة، ولدينا تجارب كثيرة في دول سبقتنا، لدرجة أنه من الصعب أن تجد جامعة كبيرة إلا والمعارف التاريخية والفلسفية والفنية أحد مقرراتها الأساسية، إيماناً بوحدة المعارف بمختلف تخصصاتها، طالما أنها تستهدف العقل الجمعي لكل المتلقين للخدمات التعليمية.

إذا أردنا نهضة حضارية متكاملة، فعلينا إعادة النظر في معظم برامجنا التعليمية، فلم تعد المعارف الإنسانية والاجتماعية والفنية ترفاً، وإنما هي ضرورة، إذا كنا ننشد بناء مواطن قادر على المشاركة الفعالة في بناء حضارة حديثة، فلسنا بصدد بناء ماكينات اصطناعية، وإنما بصدد بناء عقول لديها القدرة على النقد والاختيار، والمشاركة في بناء مجتمع إنساني حديث، وهي ذات القضية التي احتلت مكانة مناسبة في معظم جامعات العالم، وكانت الدرس الأول لقيام نهضة حضارية متكاملة.

إن المعارف الإنسانية كانت بمثابة مقدمة لكل النهضات في مجال العلوم التجريبية

يبقى الإنسان هو قوام أية حضارة بفكره ووجدانه الداعمين والمؤسسين للتقدم

الحملة الفرنسية على مصر لم تأخذ طابعاً دينياً فيما كانت على الجزائر دينية ذات طابع أيديولوجي

أثبتت التأثير المتبادل بين الثقافتين العربية والإسبانية

إكرام أنطاكي

صوت الثقافة العربية في المكسيك


خلف محمود أبوزيد

إكرام أنطاكي.. اسم لا يتردد كثيراً في الأوساط الثقافية العربية، فلا يعرف القارئ العربي الكثير عن هذه المرأة العربية، التي حازت شهرة واسعة في الأوساط الثقافية المكسيكية، حتى غدت الوجه العربي الأشهر في القارة اللاتينية، وظلت لربع قرن صوتاً صادقاً للثقافة والحضارة العربية في المكسيك، وشكلت صورة مختلفة للمرأة القادمة من الشرق، لتكون محركاً ثقافياً وفكرياً جاداً وهائلاً لا يتوقف عن الإنتاج والإبداع.

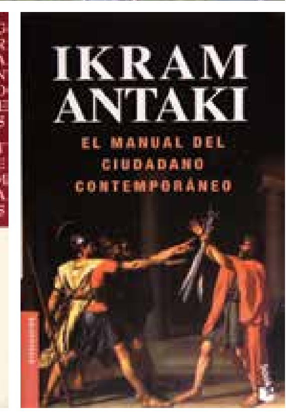
نالت عدة جوائز من أهمها جائزة الدولة المكسيكية

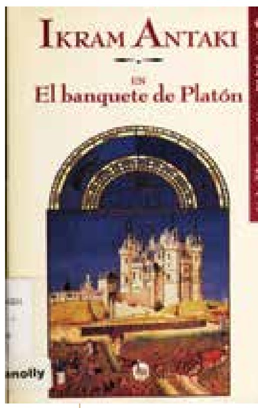
ولدت إكرام أنطاكي في مدينة دمشق عام (١٩٤٧م)، كانت والدتها تعشق الأدب الروسي، التحقت بمدرسة دار السلام العريقة في دمشق، وظلت بها حتى أنهت المرحلة الثانوية، أتقنت اللغة الفرنسية إلى جانب العربية، كان لديها نهم شديد للقراءة وتحصيل المعرفة، شجعها على ذلك أنها ورثت عن أسرتها مكتبة ضخمة، حيث كانت تتردد على منزل أسرتها الريفي في الزبداني، لتقرأ الكتب وتخط على دفتر مذكراتها ما طاب لها من الصفحات.

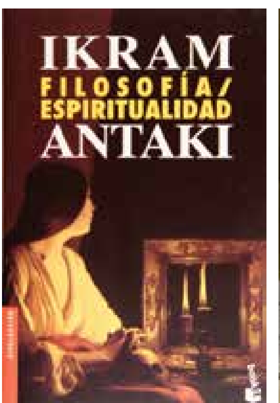
انتسبت عام (١٩٦٥م) إلى جامعة دمشق قسم اللغة الفرنسية، ثم غادرت إلى فرنسا لدراسة الأدب المقارن وعلم الأجناس في جامعة باريس السابعة، حيث قضت فيها ستة أعوام، وفي فرنسا قدمت دراسات في علم السلالات وعن الإنسان وطقوسه، ودراساتها هذه لم تزل محفوظة إلى اليوم في متحف الإنسان في باريس، وفي عام (١٩٧٥م) قررت أن تهاجر إلى المكسيك، وقبل هجرتها نشرت ديوانها الشعري الأول ومؤلفها الوحيد باللغة العربية، الذي حمل عنوان (ذكريات حنا المعافى حتى موته)، وفي هذا الديوان تبنت قصيدة النثر الثائرة على اللغة المشبعة بالرموز، حيث عكس هذا الديوان روحها الشابة المتمردة على كل ما هو مألوف، الطامحة إلى التغيير.

وفي المكسيك بدأت نقطة التحول الحقيقية في حياتها، حيث انكبت على دراسة اللغة الإسبانية التي أتقنتها في وقت قصير، ثم درست الفلسفة في جامعة مكسيكو لتحصل على الدكتوراه، وتعمل أستاذة ومحاضرة في الجامعات المكسيكية للأدب والحضارة العربية، لتبدأ أهم مرحلة في حياتها الأدبية والفكرية، وهي مرحلة الكتابة باللغة الإسبانية، حيث نظمت الشعر بالإسبانية إلى جانب العربية، وكتبت الرواية والقصة والدراسات التي تناولت مجموعة واسعة من الموضوعات الفلسفية والاجتماعية والعلمية والأدبية والدينية، الأمر الذي أدهش الكتاب المكسيكيين أنفسهم من تمكنها من اللغة الإسبانية ومن لغتها الأدبية الراقية، وفي عام (١٩٨٩م) أصدرت كتابها الأول عن الحضارة العربية تحت عنوان (ثقافة العرب) هذا الكتاب المهم الذي نالت عنه جائزة الدولة المكسيكية (ماجدة دوناتو)، واعتبره كثير من النقاد في المكسيك مرجعاً مهماً للتعريف بثقافة عريقة ومؤثرة في كل ثقافات العالم، وأشارت الكاتبة الإسبانية (روساليا لويت إيريدا) في حديثها عن أنطاكي إلى كتابها الذي أبرز انتماءها إلى ثقافتها الأصلية دون انحياز، وتناول أصل ثقافة العرب ومراحل تكوينها من وجهة نظر ومنظور عالمة الأنثروبولوجيا، التي تحاول أن تقدم تفسيراً لخصوصية الإنسان العربي في المجالات المختلفة اللغوية والفلسفية والفنية والقيمية والحقوقية، وفي محيطه التاريخي والاجتماعي، ثم جاء كتابها الثاني (الثقافة الثالثة) الذي نالت عنه جائزة (كتاب السنة) في المكسيك لعام (١٩٩٠م)، حيث أكدت خلال هذا الكتاب أن الحديث لا ينقطع عن التأثير الإسباني المكسيكي، ولا يكاد يذكر شيء عن الجذور الإسلامية العربية، التي هي في الواقع أصل هذا التأثير وتضيف (إن اللقاء الذي تم لم يكن بين ثقافتين اثنتين هي الإسبانية والمكسيكية وحسب، كما يقال من باب الحيف والشطط، بل كان لقاء بين ثقافات ثلاث مضافاً إليها الثقافة العربية الإسلامية التي تعتبر عنصراً مكوناً مهماً للعالم الجديد)، وقد دعمت رأيها بتحليل جديد يقوله الذين قدموا


من معالم مدينة مكسيكو سيتي







من مؤلفاتها

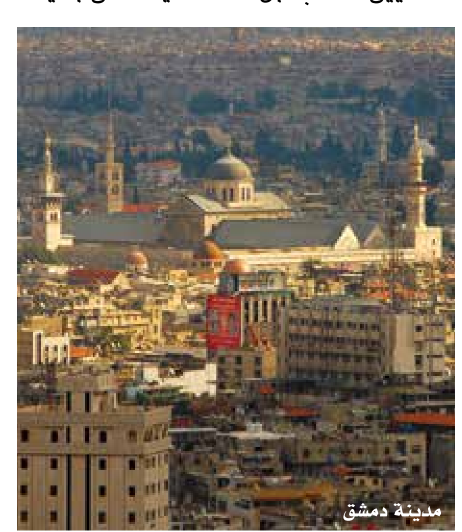
عملت مستشارةً للشؤون العربية الإسلامية في مكتب الرئاسة المكسيكية

نظمت الشعر وكتبت الرواية والقصة والدراسات العلمية والأدبية باللغة الإسبانية

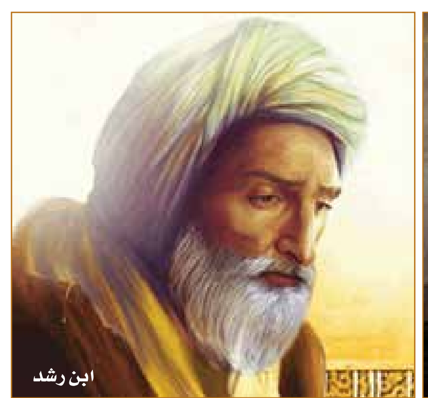
من إسبانيا ليستوطنوا المكسيك أو مناطق أخرى من هذه القارة، بعد وصول كولومبوس إليها كانوا بعيدين عن الحضارة، وأن الجانب المشرق الوحيد الذي جاؤوا به معهم هو الإرث العربي بالخصوص في ميدان المعمار.

إلا أن بعضهم يرى أن أهم ما أنجزته إكرام أنطاكي هو رواية روح قرطبة، التي صدرت عام (١٩٩٤م) باللغة الإسبانية، هذه الرواية التي جاءت بعد تجربة حقيقية لتعمقها الفلسفي ولقراءاتها الكثيرة والمتنوعة، وبطلا الرواية الفيلسوفان الأندلسيان ابن رشد وابن ميمون، اللذان عاشا في القرن الرابع الهجري، الثاني عشر الميلادي، حيث قالت عن سبب تأليفها لهذه الرواية (إن كبيرَي ذلك العصر اللذين عاشا في نفس المدينة لم يفصلهما زمنياً إلا نحو الثماني والتسع سنوات لم يتعرف أحدهما إلى الآخر، فرأيت أن أصلح هذا الخطأ التاريخي، وأعرف كلاً منهما إلى الآخر)... والرواية مليئة بحوار فريد ومتخيل حيث يتحاور الفيلسوفان، عبر سطور الرواية في موضوعات عديدة في الفلسفة والرياضيات والشعر وعلم الفلك والطب والقانون والسياسة، وغيرها من الموضوعات، كما أبدعت في هذه الرواية شخصية خيالية أسمتها (زيدون) لتحاور الفيلسوفين، ولتكون همزة الوصل بينهما، ولأن هؤلاء الثلاثة كانوا رجالاً استحضرت شخصية الفيلسوفة (هيباشيا) لتكون صوت المرأة في هذه الرواية، ولتجسد في نفس الوقت عذابات المرأة النوعية الخاصة، والممتدة حتى القرن العشرين والمشابهة لعذابات الكاتبة نفسها.

الرواية لا تقدم حواراً بين فيلسوفين أندلسيين فحسب، بل تحدثت أيضاً عن بدايات


مدينة دمشق


كولومبوس


ابن رشد

الحضارة الغربية الحديثة، ودور العرب فيها عبر ترجمتهم للنصوص الإغريقية التي فتنوا بها، والتي انتقلت من جزيرة (بادو) إلى فرنسا لتحط رحالها في جامعة السوربون ومن ثم تترجم إلى اللاتينية، وبهذا أصبح عصر النهضة ممكناً، وقد استمر عطاء إكرام أنطاكي الفكري والأدبي المبرز لشأن الثقافة والحضارة العربية التي سكنت روحها والتي خرجت منها لكل العالم، لتقدم في أقل من عشر سنوات (٢٩) مؤلفاً ترجمت إلى لغات العالم الحية، ولتداوم أيضاً على الكتابة في الصحافة المكسيكية بشكل دوري، إضافة إلى عملها لأكثر من سبع سنوات مستشارة للشؤون العربية والإسلامية، في مكتب رئاسة الجمهورية في المكسيك، إلى جانب تقديمها برنامجاً تلفزيونياً، أطلقت عليه اسم (وليمة أفلاطون)، كانت تقدم من خلاله موضوعات في الفلسفة والحضارة والعلوم العربية والشعر والتاريخ، حتى أصبح من أكثر البرامج مشاهدة ومتابعة في المكسيك، حيث احتل عام (١٩٩٨م) المرتبة الثانية من حيث المشاهدة بعد نشرة الأخبار، ومازالت أصداء هذا البرنامج وبعض محاضراتها المتلفزة مرفوعة على موقع (يوتيوب) وتحظى بمتابعة الآلاف من المكسيكيين، ومازالت تعليقات المتابعين لها بعد عشرين سنة على رحيلها، تظهر تقديرهم الكبير لفكرها وافتقادهم إسهامها الكبير في الحياة الفكرية والثقافية المكسيكية إلى اليوم، وقد رحلت إكرام أنطاكي، صاحبة الصوت العربي الذي أبرز العديد من جوانب الحضارة العربية في المكسيك، وعرفت الشعب المكسيكي بالدور الريادي لهذه الحضارة عام (٢٠٠٠م) عن عمر ناهز (٥٢) عاماً، ولديها ابن وحيد هو المخرج المكسيكي (مروان بوتو أنطاكي)، ودفنت في مدفن شيد لها على الطراز الدمشقي في مدينة مكسيكو سيتي.

أثبتت أن اللقاء بين الثقافتين الإسبانية والمكسيكية لا ينفصل عن تأثره بالثقافة العربية الإسلامية

ألّفت ما يقارب الثلاثين كتاباً أدبياً وعلمياً باللغة الإسبانية وترجمت إلى لغات العالم الحية

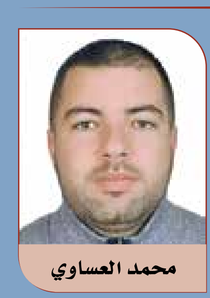

من معالم المدينة

أمكنة وشواهد

- وجدة.. من أعرق المدن المغربية
- جبيل.. مدينة ولدت مع التاريخ

شيدت منذ ألف عام

وجدة.. من أعرق المدن المغربية

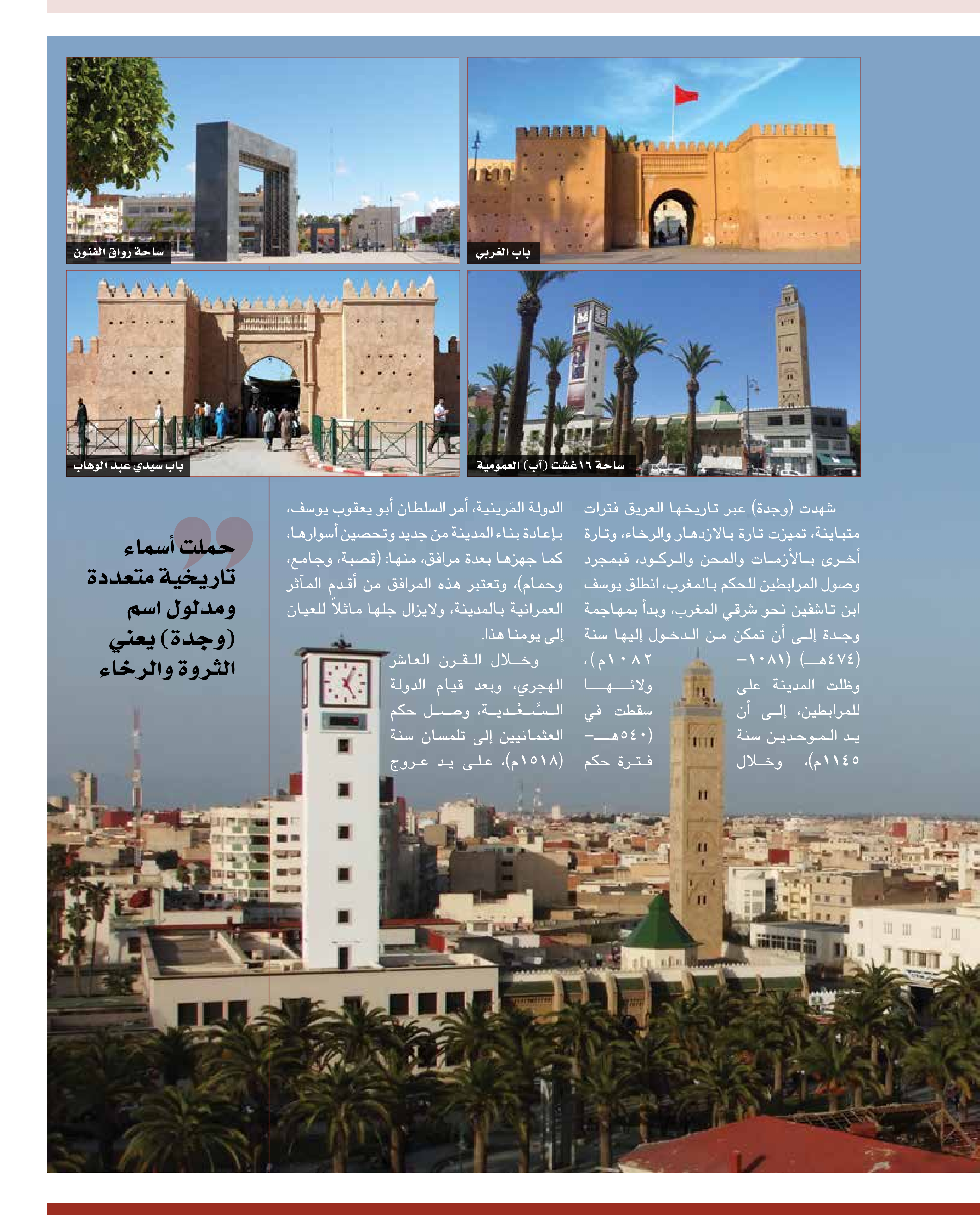

محمد العساوي

تقع مدينة (وجدة) في أقصى شمال شرقي المغرب، على الحدود مع الجارة الجزائر، إذ لا تبعد عن المركز الحدودي الفاصل بين البلدين إلا بنحو (١٤) كيلومتراً، كما تبعد نحو (٦٠) كيلومتراً عن ساحل البحر الأبيض المتوسط من الناحية الشمالية، ويوجد في غربيها إقليم تَاوْرِيرْت، أما في جنوبيها فهناك إقليم جْرَادَة، وهي تنتمي إدارياً لجهة الشرق بمساحة تبلغ (٣٥٠) كيلومتراً مربعاً، كما تصنف (وجدة) كواحدة من أقدم وأعرق المدن المغربية تأسيساً ونشأة، حيث يرجع تاريخ تشييدها إلى سنة (٣٨٤هـ- ٩٩٤م)، وهو ما جعلها تلقب بمدينة الألف سنة.



اقترن تأسيس (وجدة) باسم زِيرِي بن عَطِية المَغْرَواي، حيث تذكر المصادر التاريخية أنه اختط المدينة لتكون عاصمة إدارية لدولته وقاعدة عسكرية وحصناً منيعاً يلتجئ إليه وقت الحاجة، واختار لها موقعاً وسط ثغر بين المغربين الأقصى والأوسط.. أما مدلول اسم وجدة؛ فهو يحمل في معناه العام مدينة الثروة والرخاء، غير أن هذه الحاضرة حملت عبر مختلف الحقب التاريخية أسماء متعددة ومتباينة الدلالة، بعضها أخذ معناه من المكان الذي توجد فيه، وبعضها من اسم النبات الذي يكثر بمنطقتها، وبعضها من طوبوغرافيتها، ومن هذه الأسماء نجد: مدينة دُقْيُوس، مدينة السَّدْرَة، مدينة الحِيرَة، مدينة السُّلطان.





باب الغربي

ساحة رواق الفنون

ساحة ١٦ غشت (آب) العمومية

باب سيدي عبد الوهاب

شهدت (وجدة) عبر تاريخها العريق فترات متباينة، تميزت تارة بالازدهار والرخاء، وتارة أخرى بالأزمات والمحن والركود، فبمجرد وصول المرابطين للحكم بالمغرب، انطلق يوسف ابن تاشفين نحو شرقي المغرب، وبدأ بمهاجمة وجدة إلى أن تمكن من الدخول إليها سنة (٤٧٤هـ) (١٠٨١-١٠٨٢م)، وظلت المدينة على ولائها للمرابطين، إلى أن سقطت في يد الموحدين سنة (٥٤٠هـ-١١٤٥م)، وخلال فترة حكم الدولة المَرينية، أمر السلطان أبو يعقوب يوسف، بإعادة بناء المدينة من جديد وتحصين أسوارها، كما جهزها بعدة مرافق، منها: (قصبة، وجامع، وحمام)، وتعتبر هذه المرافق من أقدم المآثر العمرانية بالمدينة، ولايزال جلها ماثلاً للعيان إلى يومنا هذا.

وخلال القرن العاشر الهجري، وبعد قيام الدولة السَّعْدية، وصل حكم العثمانيين إلى تلمسان سنة (١٥١٨م)، على يد عروج

حملت أسماء تاريخية متعددة ومدلول اسم (وجدة) يعني الثروة والرخاء


مسجد محمد السادس في مدينة وجدة

ساحة المغرب العمومية

وخيرالدين، ولما امتنعت وجدة من التبعية لهم، جهزوا جيشاً عظيماً، وتم غزوها والسيطرة عليها، لكن بعد وصول السعديين إلى فاس سنة (١٥٤٩م)، استطاع السلطان محمد المهدي أن يفرض سيطرته على المدينة، ولم تتمكن وجدة من التخلص من هجمات العثمانيين إلا بعد معركة وادي المخازن (معركة الملوك الثلاثة) في أواخر القرن (١٦م).

ثم تمكن السلطان المولى امْحَمَّد من إخضاعها لحكمه، ابتداء من سنة (١٠٦٠هـ–١٦٥٠م)، كما قام أخوه السلطان المولى إسماعيل، بإصلاح قصبتها التاريخية وتجديد بعض مرافقها، والشيء نفسه قام به السلطان الحَسن الأول خلال القرن (١٩م)، وفي مطلع القرن العشرين، وكنتيجة للضغوط الاستعمارية التي مورست على المغرب، تمكنت الجيوش الفرنسية من استعمار وجدة في (٢٩ مارس ١٩٠٧م)، لتكون بذلك أول حاضرة مغربية تتعرض للاحتلال، وهو ما جعل سكانها يدافعون عن مدينتهم ببسالة، إلى أن تمكنوا من تحقيق مبتغاهم بنيلهم الحرية والاستقلال في سنة (١٩٥٦م).

إن تاريخ مدينة (وجدة) العريق صنعه أهلها الذين ترجع أصولهم إلى مختلف قبائل المغرب، سواء العربية منها أو الأمازيغية، ومن أبرزها قبائل بني يَزْنَاسْن، وأَنْكَاد، وبني أَسْنُوس، وتَمْسَمَان، وبني مَطْهَر، وفِكِيك، وتَافِيلاَلْت، وفاس وغيرها.. إضافة إلى بعض العائلات اليهودية، وهذه العناصر كلها انتظمت على شكل مجموعات داخل أحياء المدينة، فعُرف كل حي باسم المجموعة البشرية التي تسكنه، وقُسِّمَت إلى أربعة أحياء رئيسية، وهي: حي أهل أَنْكَاد، حي أَوْلاَد عِمْرَان، حي أَوْلاَد عِيسَى، وحي أَوْلاَد الكَاضِي.

وتزخر وجدة بمآثر عمرانية ضاربة في القدم، وفي مقدمتها العمارة الدينية، حيث يتجاوز عدد مساجدها وجوامعها الأربعمئة، محتلة بذلك الرتبة الأولى في المغرب، مقارنة

دخلها يوسف بن تاشفين وجعلها موالية للمرابطين حتى سقطت في يد الموحدين على يد أبي يعقوب يوسف


جانب من مدينة وجدة


سوق شعبي مجاور لباب سيدي عبد الوهاب


رايات بلدان المغرب العربي


لباس الحايك التقليدي


فولكلور مغربي


مجموعة الطرب الغرناطي

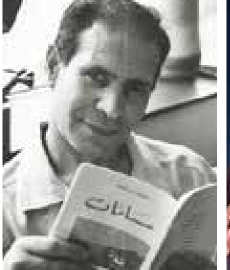
بعدد السكان، حتى جعل بعضهم يلقبها بعاصمة المساجد، ومن أعرقها نذكر: الجامع الأعظم الذي بناه السلطان أبو يعقوب يوسف سنة (٦٩٦هـ- ١٢٩٦م)، ومسجد سِيدْنَا عُقْبَة، ومسجد حَـدَّادَة، ومسجد الفَضِيلَة، ومسجد فاطمة أم البنين، ومسجد عمر بن عبدالعزيز، ومسجد محمد السادس.

وإلى جانب المساجد، هناك أضرحة الأولياء الذين ذاع صيتهم على نطاق واسع، وفي مقدمتهم ضريح الولي الصالح سيدي يحيى بن يونس. ومن معالمها أيضاً نجد الحَمّامات التقليدية، التي تنتشر في مختلف أرجاء المدينة، لكن يظل أشهرها الحَمّام (المريني) المعروف عند الساكنة المحلية بالحَمّام البَالِي، والذي يرجع تاريخ بنائه إلى القرن السابع الهجري- الثالث عشر الميلادي، وهو يشبه إلى حد كبير حمام العنبرة بالأندلس.


الزبير خياط


فؤاد العروي


حفيظ بوعزة


بن يونس ماجن

أما القصبة التاريخية لوجدة، والتي تزامن بناؤها مع بناء الجامع الأعظم والحمام التقليدي؛ فلم يبق منها إلا اسمها، وتخلت عن الوظائف التي كانت منوطة بها، وأصبحت حياً من أحياء المدينة العتيقة بأسوارها العتيدة، وهي: باب سيدي عبدالوهاب، وباب أولاد عِمْرَان، وباب الخْمِيس، وباب الغَرْبِي، غير أن إقدام السلطات الاستعمارية الفرنسية على تهديم جزء كبير منه، أدى إلى اختفاء باب الخميس وباب أولاد عمران إلى الأبد.

كما تشتهر (وجدة) بموروث موسيقي يضم مجموعة من الألوان، وفي مقدمتها الطرب الغرناطي، وفن الرَّايْ، ونجد أيضاً فولكلوراً شعبياً يُعرف محلياً بـ(فن الرْكّادَة)، كما تتميز بالأزياء التقليدية النسائية، فهناك لباس الحَايْك، والبْلُوزَة الوَجْدِية، والقَفْطَانْ. وبالنسبة إلى الذكور؛ فنجد الجلباب والعمامة التي تسمى محلياً بالرَّزَّة، إضافة إلى البَلْغَة الصفراء، من أشهر مبدعيها الزبير خياط، وفؤاد العروي، وحفيظ بوعزة، وبن يونس ماجن.

وبهذا يمكن القول إن مدينة وجدة بمميزاتها الجيو- تاريخية، استطاعت أن تصبح كواحدة من أهم الحواضر الإسلامية، التي لعبت ولاتزال، أدواراً متعددة، وهذه الأهمية هي ما جعلتها تُكرم من طرف اليونسكو باختيارها عاصمة للثقافة العربية سنة (٢٠١٨م).

شهدت عبر تاريخها العريق فترات مختلفة من الازدهار والرخاء والأزمات والركود

من الحواضر العربية الإسلامية وتقع شرقي المغرب على الحدود المغربية الجزائرية

اقترن تأسيسها بالقائد زيري بن عطية المغراوي حيث اختارها عاصمة لدولته وقاعدته العسكرية



خوسيه ميغيل بويرتا

حمّامات الأندلس

حضارة وآداب

قبيل اندلاع الجائحة في مستهل السنة الفائتة، بادرت (مؤسسة التراث الأندلسي) التابعة لحكم أندلسيا الإقليمي من مقرّها في غرناطة، بتنظيم معرض حول حمامات الأندلس، تماشياً مع تصاعد اهتمام الدوائر الرسمية والأكاديمية، بتعزيز النشاط التنقيبي والترميمي للعديد من الحمامات المتبعثرة في شبه الجزيرة الإيبيرية، بغية الحفاظ على هذا التراث القيم وتوظيفه سياحياً وثقافياً. من أجل المعرض، قام خمسة عشر باحثاً بجمع كل ما لديهم حول الجوانب المعمارية والاجتماعية والجمالية للحمامات الأندلسية في كتاب بات مرجعاً مميزاً لكل المعنيين بالزمن الأندلسي.

ووفقاً للآثار المعمارية، يلفت النظر فعلاً انتشار الحمامات في جغرافية شبه الجزيرة الإيبيرية وأفلح منظمو المعرض في تقديم صور ومعطيات لنحو مئة حمام أغلبها مبنية في شرق الأندلس وجنوبها حيث دام الإسلام قروناً أكثر. في الواقع، بمستطاع المرء زيارة بقايا بضعة حمامات عائدة إلى قرطبة الأموية، أحدها تابع لقصر الخلافة المتصل بالمسجد الأموي، وعدد من الحمامات الموزعة في أحياء هذه العاصمة، وحمام عبدالرحمن الناصر في مدينة الزهراء وحمامَين اثنين في إشبيلية وحمامات كل من قصبة المرية، وقصر شريس، وجبل طارق، والحمام الذي تم العثور عليه أخيراً في جوار متحف بيكاسو في مركز مالقة، ناهيك عن الحمامات الشهيرة لمدن جيان وبسطة ورندة وغيرها، وحتى يمكن الاستحمام في حمامات طبية مثل تلك التي اشتهرت بها بلدة Alhama de Granada التي لاتزال قيد الاستعمال منذ العهد الأندلسي.

أما غرناطة، فتوجد في أحيائها بقايا لأربعة حمامات شعبية معروفة، إضافة إلى الحمامات الأثرية الثلاثة المفتوحة للزيارة، ألا وهي حمام الجوز (القرن ١١ م) في حارة البيازين، والحمام المجاور لموقع مسجد الحمراء الأعظم، وحمام دار الملك في الحمراء ذاتها، التي توجد في محيطها أيضاً خرائب لعشرة حمامات أخرى، كانت معظمها خاصة بقصور السلاطين. وإنْ كانت نظرية ابن خلدون القائلة بأن الحمامات (توجد في الأمصار المستحضرة المستبحرة في العمران لما يدعو إليه الترف والغنى من التنعم، ولذلك لا تكون في المدن المتوسطة) نظرية منطقية، الحق أن الحمامات شاعت بالأندلس في كل المدن المتوسطة، وحتى في ضياع صغيرة عدة، تجتهد بلدياتها اليوم في ترميمها ودمجها في الحياة الثقافية.

بيد أن الأندلسيين لم يكتفوا بتعميم (ترف الحمام) على كل طبقات المجتمع، بل إنهم نسبوا للحمام نوعاً من أنواع شعرهم وأغنوا جمالية الحمام العربية بمنظومات حافلة بالاستعارات المعمارية والجسدية، وبتلميحات اجتماعية لا تعبر عنها الآثار المادية البحتة. إنه شعر استرعى أبصار المدونين وخصص فصولاً له كل من ابن بسام في (لذخيرة)، وابن الخروف (من أهل رندة، ق ١٤ م) في (تأنيس أرباب الاستحمام بما قيل من الأشعار في الحمام)، والنويري في (نهاية الأرب)، والمقري في (نفح الطيب).

ولكون شعرية الحمام، نشيداً لمتعة الجسد وللحالات الروحية الناجمة عن الاستحمام، تكثر فيها الأوصاف الحسية والغرامية، بما فيها ذكر الصور، التي وضعت في بعض الحمامات الأندلسية، والتي لم يصلنا شيء منها للأسف. هكذا نقرأ في قصيدة لـ«ابن زيدون» أطرى فيها على حمامات تردد إليها المعتضد بن عباد، ملك إشبيلية، ليتعافى من داء الروماتيزم: (جاورتْ حمة مشيدة المبنى لبرق الرخام فيه وميضُ // مرمر أوقدَ الفرندِ عليه سلسلٌ بحرُهُ الزلالُ يفيضُ // وسطها دُميةٌ يروقُ اجتلاءُ الكُل منها ويفتِنُ التبعيضُ // بشر ناصع وخدُّ أسيلُ ومحيا طلقٌ وطرفُ غضيضُ)،

مضيفاً صفات جمالية أنثوية أخرى راسخة في الشعر العربي، كاستقامة جسم المنحوتة مثل البان وابتسامتها العريضة المغرية. وكان معاصره ابن حزم القرطبي قد لوّح أيضاً إلى قوة الترغيب لصور الحمام عند معاتبته لشخص سقط في غرام جارية رآها ليلاً في المنام: (لو عشقتَ صورة من صور الحمام لكنتَ عندي أعذر)، قالها في باب من أحب في النوم (لطوق الحمامة). وكذلك يخبرنا شاعر مجهول عن وجود دمية أخرى (بديعة الشكل) في حمام الشطارة بإشبيلية تفتن أنظار المستحمين. ولا يستبعد أن هذه الدمية كانت منحوتة للآلهة فينوس مع ابنها كيوبيد، إله الحب، مجلوبة إلى الحمام من خراب مدينة (أطاليكا) الرومانية القريبة من إشبيلية. وأياً يكن من أمر، سوف يعود لسان الدين بن الخطيب بدوره إلى منافع (التنعم بالحمامات المعتدلة) وإلى ذكر (تماثيل المقاصر والأبهاء ذوات الترائب المحشوة والخدود المصقولة) في (كتاب الوصول لحفظ الصحة في الفصول) المنجز في غرناطة القرن (١٤م).

طبع الحمام وعمارته يدعوان الشعراء إلى التفنن في جمالية التضاد، لا محالة: الخارجي- الجواني، الظلام- النور، ضدية ألوان زجاج السقف، الصلب- السائل، وخاصةً التقابل بين البرودة والحرارة، اللتين أصبحتا رديفتين للتعارض. وللأديب القرطبي الشهير ابن شهيد، صاحب (رسالة التوابع والزوابع) أبيات شعرية تربط جمالياً بين ألوان السقف والسماء وبشرة الحبيب: **(تَحَيّرْتُ من طيبِ حمامنا وخُيّلَ لي أنَّ فيه الفَلَقْ //فَمنْ حُمرةٍ فوقنا وابيضاضٍ كخَدِّ الحبيبِ إذا ما عَرِقْ رأى الدهْرُ ما شذَّ منْ حُسْنهِ فسدَّ كوى سَقْفهِ بالشفَق)**. ومثال للتضاد الحراري الذي يسود في هذه الشعرية في نهاية المطاف، يروي ابن بسام في (ذخيرته) أن الشاعرين الأعمى التُّطيلي وابن بقي (ق ١١-١٢ م) دخلا حماماً يوماً وقال أولهما: **(يا حُسن حمامنا وبهجتهُ مرأى من السحرِ كله حَسَنُ // ماءٌ ونارٌ حواهما كنفٌ كالقلبِ في السرور والحزن)**، وأردف الأعمى نفسه: **(ليس على لهونا مزيد ولا لحمامنا ضريبُ // ماءٌ وفيه لهيبُ نار كالشمس في ديمة تصوب // وأبيضَ من تحته رخامٌ كالثلج حين ابتدا يذوب)**. ثم تابع ابن الباقي: **(حمامُنا في فَصْل القيظِ محتدم وفيه للبردِ سرّ غيرُ ذي ضرر // ضِدانِ ينعمُ المرء بينهما كالغصن ينعم بين الشمس والمطر)**. ومن التنعم الجسدي في الحمام، الذي وجده ابن خلدون وآخرون استعداداً جيداً للإبداع الشعري، نتطرق إلى أحوال الأحباء، حيث نرى كيف يربط الأديب القرطبي أبو أحمد المنفَتِل (ق ١١م) بين ماء وحرارة الحمام، وبين أدمع المحبين وحرّة أنفاسهم لحظة الوداع، وكيف وصف ابن الزقاق البلنسي (ق ١١-١٢م) عاشقاً دخل حماماً للبكاء سراً مُقارِناً لِهاب الحمام ومائه بلهاب العاشق ودموعه (فغدا مني ومنه عاشقٌ في جوف عاشق!).

ومما اعتبره المقري صادراً عن (دُعابة وحلاوة أهل الأندلس) تلك الأشعار التي تفصح عن استياء مؤلفها من اكتظاظ الناس في الحمام، كقول (ابن المغلّس (ق ١١): ومنزل أقوام إذا ما اغتدوا به تشابه فيه وغدُه ورئيسه (**يُخالطُ فيه المرءُ غير خليطهِ// ويُضحي عدوّ المرء وهو جليسه)**. وكذلك قصة قاضي المَرية المدعو مختار الرعيني الذي دخل حماماً فجلس بإزائه عامي أساء الأدب عليه وقال القاضي: **(ألا لُعِنَ الحمامُ داراً فإنه// سواءٌ به ذو العلم والجهل في القدر (تضيعُ بهِ الآدابُ حتى كأنها// مصابيحُ لم تنفق على طلعةِ الفجر)**. وفي حمام دار الملك لقصر الحمراء، الحمام الأندلسي الوحيد الذي نقش شعر في جدرانه، والذي كان بكل تأكيد مريحاً أكثر من ذاك الذي ولجه (الرعيني)، وظلت منقوشة على الرخام في البيت الساخن، نعت الشاعر الحمام بـ(بيت النعيم)، و(أعجب شيء حادث أو قديم). فبناء على هذه الخلفية الأثرية والحضارية عمت أخيراً موضة (الحمامات العربية) في المدن الإسبانية، معدة بتقنيات حديثة، ولكن بملامح وأهداف مشابهة لسابقاتها الأندلسية.

بمستطاع المرء زيارة بقايا بضعة حمّامات عائدة إلى قرطبة الأموية

لاتزال في أحياء غرناطة بقايا لأربعة حمامات شعبية معروفة إلى جانب الحمامات المفتوحة للزيارة

الأندلسيون لم يكتفوا بتصميم (ترف الحمام) بل إنهم نسبوا للحمّام نوعاً من شعرهم

أطرى (ابن زيدون) في قصيدة له على حمامات تردد إليها المعتضد بن عباد ملك إشبيلية

من عواصم السياحة العربية

جبيل..

مدينة ولدت مع التاريخ

تحتفظ مدينة جبيل اللبنانية بحضارتها وعراقتها وجمالها ورشاقتها، فهي واحدة من أقدم المدن المسكونة في العالم، ومن المواقع القليلة التي استمر عمرها منذ إنشائها قبل سبعة آلاف سنة حتى اليوم .



وليد رمضان

تتميز المدينة التي تبعد عن بيروت العاصمة (٣٧) كم بمناخها المعتدل صيفاً وشتاءً، ومعالمها الأثرية التي تفخر بها كواحدة من أهم وأقدم المدن في المنطقة، فقبل سبعة آلاف سنة أنشأت جماعات من الصيادين مستقراً لها على شاطئ البحر المتوسط، فقد ولدت جبيل كقرية لصيادين على التل المشرف على المتوسط جنوب غربي الموقع خلال الألف السادس قبل الميلاد، وارتفعت إلى مصاف المدن أواخر الألف الرابع قبل الميلاد، فأصبح لها شوارعها وساحاتها ومبانيها العامة وأسوارها، لها شخصيتها الخاصة واستقلالها ووجودها السياسي.

تفخر جبيل بمعالمها الأثرية وتاريخها البطولي، والذي كتبته قلاعها الحصينة وبسالة شعبها الذي تصدى للغزاة واستقبل الفاتحين العرب عبر التاريخ، كالبابليين والآشوريين والفينيقيين والإغريق والفرس والروم والصليبيين والأتراك والعرب والقراصنة والفرنسيين.

وتفخر جبيل بكونها شهدت ازدهاراً حقيقياً أثناء ازدهار حضارتَي وادي النيل في مصر ووادي الرافدين في العراق. وقد عرفها المصريون القدماء باسم (كبنى)، وذكرتها النصوص البابلية باسم (جبلا)، وأطلق عليها الآشوريون (جبلى). وعرفها الإغريق باسم (بيبلوس). ويؤكد المؤرخون اللبنانيون أن جبيل مشتقه من اللغة الفينيقية من مفردتين هما (جب) و(إيل) ومعناها (بيت الرب- بيت الله). وعاد الصليبيون فيما بعد إلى الجذر الأساسي

في الاسم فكتبوه (جبلات) وهي تعني (بيت الله).

مع بدايات الألف الثالث قبل الميلاد، أصبحت جبيل مدينة شديدة الازدهار بفضل تجارة الأخشاب التي كانت تصدرها إلى أنحاء المتوسط الشرقي، خاصة إلى مصر. وكانت جبيل تحصل مقابل أخشابها على الأواني والحلي المصرية المصنوعة من الذهب والمرمر، إضافة إلى لفائف البردي ونسيج الكتان.

تعرضت جبيل للغزو والفتوحات عبر التاريخ من الإغريق والبيزنطيين والعرب والصليبيين، كما ارتبطت جبيل على مدى أكثر من ثلاثة قرون بمصير مدينة طرابلس التي أكدت هيمنتها كعاصمة إقليمية على البلاد الممتدة من نهر الكلب جنوباً حتى طرطوس شمالاً.

أصبحت جبيل جزءاً من الدولة العثمانية عام (١٥١٦م)، والتي احتلت المنطقة بأكملها بعد أن خاضت طوال قرنين من الزمن حروباً طاحنة منذ مطلع القرن الثاني عشر حتى أواخر القرن الثالث عشر. وفي عام (١٨٧٩م) أنشئت بلدية جبيل، وهي أولى البلديات التي تأسست في قضاء جبيل، وتعتبر المدينة مركز قضاء جبيل في محافظة جبيل، وتتمركز فيه دوائر رسمية عديدة، إضافة إلى الخدمات الصحية والتعليمية والمصرفية التي تقدمها للقضاء، ويعتبر القطاع التجاري والسياحي العمود الفقري للاقتصاد فيها. وبسبب تنوع آثارها وتاريخها، انتشرت فيها المقاهي والمطاعم المميزة بكثافة، خاصة في المدينة القديمة، ويقصدها السياح العرب والأجانب الذين يستهويهم المطبخ اللبناني.

تضم جبيل عدداً من الآثار القديمة والبيوت والقصور والمساجد والكنائس والمعابد والقلاع والحصون والأسوار والأبراج والمتاحف القديمة، وتعد قلعة جبيل من أهم المعالم التاريخية التي تميز المدينة، وقد بناها الصليبيون في القرن الثاني عشر بعد احتلالهم المدينة على أنقاض قلعة فارسية قديمة أنشأها الفرس في حدود سنة (٥٠٠) قبل الميلاد، لمواجهة أعدائهم الرومان. وفي عام (١١٨٨م) استولى صلاح الدين الأيوبي على المدينة وقلعتها بعد أن طرد الصليبيين منها. وفي عام (١٢٨٨م) تعرضت المدينة لهجوم القراصنة القبارصة لكنها نجحت في التصدي لهم.

تعد من أقدم المدن المسكونة في التاريخ وعمرها يزيد على (٧) آلاف سنة

شهدت ازدهاراً بين حضارتي وادي النيل في مصر والرافدين في العراق

من أهم آثارها المساجد والكنائس والأسواق القديمة



ومن أهم الآثار القديمة في جبيل، السوق القديم الذي يضم منتجات وصناعات يدوية لبنانية، كما تضم المدينة عدداً من المتاحف التي تعرض آثار جبيل التاريخية، إضافة إلى متاحف تهتم بالحياة البحرية والمتحجرات التي تشتهر بها هذه المدينة. وهناك متحف (ذاكرة الزمن) الذي يقع في ساحة قلعة جبيل ويضم مجموعة هي الأكبر من المتحجرات اللبنانية تعود في الزمن إلى مئة مليون سنة، واستخرجت من منطقة (حاقل- حجولا). أما متحف ومؤسسة لويس قرداحي؛ فهي تعنى بنشر تاريخ جبيل، وتتخذ من بيت تراثي قديم في الحي القديم مركزاً له، ومتحف (المتحجرات) يقع في سوق جبيل الأثري ويعرض مجموعة متنوعة من المتحجرات، لا سيما الأسماك منها. وهناك أيضاً متحف الشمع ويعرض تماثيل ومشاهد من الحياة اليومية لحقبة ممتدة من الحضارة الفينيقية إلى لبنان الحاضر.

وتضم جبيل أيضاً مساجد قديمة أشهرها: مسجد السلطان عبدالمجيد الذي شيد في العهد الأيوبي على أنقاض مسجد بُني في عهد الخلفاء الراشدين ثم أعيد ترميمه في عهد العثمانيين. ومن أشهر الكنائس في جبيل: كنيسة القديس يوحنا مرقس التي بناها الصليبيون في القرن الثاني عشر، وكنيسة الأم الفقيرة، وكنيسة مار تقلا، وكنيسة سيدة النجاة. وتضم مدينة جبيل العريقة سوراً قديماً يعود إلى العصور الوسطى، وبقايا بيوت قديمة قبل الميلاد، وبقايا القصر الكبير، وبقايا معبد بعلة جيل، وبقايا الحصن القديم، والمسرح الروماني، وبقايا بوابة المدينة، وبقايا أسوار المدينة والقلعة البحرية والقلعة الصليبية والقلعة الفارسية، وآثار مستوطنة بشرية من العصر الحجري، وآثاراً من الفترة الأمورية، ومرفأ جبيل وأبراجه والمدافن الملكية.


من معالمها

بعد استقلال لبنان عن فرنسا عام (١٩٤٦م)، أصبحت جبيل في الجمهورية اللبنانية، ومن أجمل مدن الشاطئ اللبناني، وظهر الاهتمام بالمدينة من قبل بلدية المدينة، خاصة بالفعاليات الفنية والموسيقية، كما ظهر الاهتمام بالسوق القديم الذي أنشئ في نهاية القرن التاسع عشر، وهو من أعرق وأجمل المناطق السياحية في جبيل، إلى جانب التمتع بأجواءٍ من الحضارة والتراث، ومزار كفر دبيان هو الآخر من أهم وأشهر المناطق السياحية في جبيل بأكملها. كما اهتمت بلدية المدينة بمعبد المسلات، وهو من الآثار التاريخية القديمة الذي تم بناؤه ما بين (١٩٠٠- ١٦٠٠ ق.م) وقد أقيمت به مسلة كبيرة وعدد من المسلات الصغيرة.

عرفت جبيل تطوراً ملحوظاً خلال العقود الماضية، خاصة في الجانب السياحي والاقتصادي، الأمر الذي جعلها من أهم مدن لبنان وأجملها، ليتم تصنيفها عام (١٩٨٤م) من قبل منظمة اليونسكو في قائمة المواقع التراثية العالمية، ثم ليتم اختيارها كعاصمة للسياحة العربية للعام (٢٠١٦م).


واجهة بحرية

أنشأتها مجموعة من الصيادين كمستقر لهم على الجانب اللبناني من البحر المتوسط

انضمت إلى المواقع التراثية العالمية لليونسكو واختيرت عاصمة للسياحة العربية عام (٢٠١٦)



القلعة البحرية

إبداعات

شعر - قصة - ترجمة

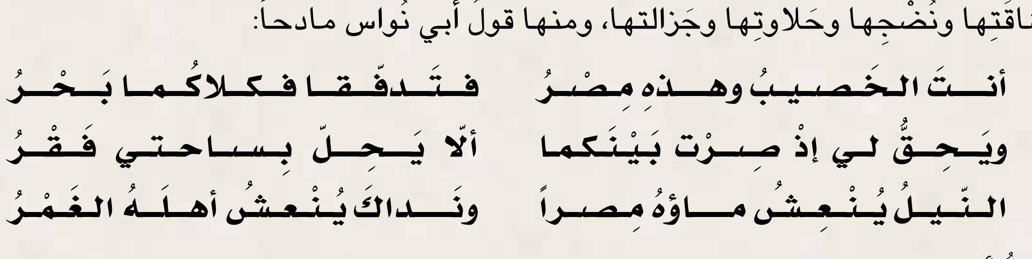
- أدبيات
- قاص وناقد
- من الشعر الأمريكي - شعر مترجم
- نجاة - قصة قصيرة
- حوار مع صديقي الراحل - قصة قصيرة
- رَأْي العَيْن - قصة قصيرة
- الفتوة - قصة مترجمة

جماليّات اللّغة



إعداد: فواز الشعار

في البلاغة، حُسنُ الخاتمةِ، وتَعْني أنّ على الشّاعرِ والنّاثرِ أن يختما كلامَهما بأحْسنِ خاتمةٍ، فإنّها آخرُ ما يبقى في الأسماعِ، ولأنّها ربّما حُفِظتْ مِنْ دونِ سائرِ الكلامِ، فيجب أنْ يَجتهدا في رشاقَتِها ونُضْجِها وحَلاوتِها وجَزالتِها، ومنها قولُ أبي نُواس مادحاً:



أنــتَ الخَـصيبُ وهــذهِ مِصْرُ ... فـتَـدفّـقـا فـكـلاكُـما بَـحْـرُ

ويَـحِـقُّ لـي إذْ صِـرْتُ بَيْنَكما ... ألّا يَـحِـلّ بِـسـاحـتـي فَـقْـرُ

الـنّـيـلُ يُـنْـعِـشُ مــاؤهُ مِصـراً ... ونَــداكَ يُـنْـعِـشُ أهـلَـهُ الـغَـمْـرُ

وقولُ أبي الطيّب:

أخَـذْتَ على الأرواحِ كُـلّ ثَـنِـيّـةٍ ... مِنَ العَيْشِ تُعْطي مَنْ تَشاءُ وَتحرِمُ

فَلا مَـوْتَ إلاّ مِن سِـنانِكَ يُتّقى ... وَلا رِزقَ إلاّ مِـن يَمينِكَ يُقْسَمُ

وادي عبقر

في مِثلِ حُبِّكُمُ

لصفيّ الدين الحلي (من البسيط)

فـي مِـثْـلِ حُـبِّـكُـمُ لا يَـحْـسُـنُ الـعَـذَلُ ... وَإنَّــمــا الـنّــاسُ أَعــداءٌ لِـمـا جَـهِـلوا

رَأَوْا تَـحَـيُّـرَ فِـكْـري فـي صِـفـاتِكُم ... فَـأَوسَـعوا الـقَـولَ إذ ضـاقَـتْ بِـيَ الـحِـيَلُ

وَأَنَّــهُــم عَــرَفــوا فـي الـحُـبِّ مَـعرِفَـتي ... بِـشَـأنِـكُـم عَــذَروا مِـن بَـعـدِ مـا عَـذَلـوا

يـا جـاعِـلـي خَـبَـري بِـالـهَـجْـرِ مُـبـتَـدَأً ... لا عَـطْـفَ فـيـكُـم وَلا لـي مِـنـكُـمُ بَـدَلُ

رَفَـعـتُ حـالـي وَرَفـعُ الـحـالِ مُـمـتَـنِـعٌ ... إلَـيـكُـمُ وَهُــوَ لِـلـتَـمـيـيـزِ يَـحـتَـمِـلُ

كَـم قَــدْ كَـتَـمْـتُ هَــواكُـم لا أَبــوحُ بِـه ... وَالأَمــرُ يَـظـهَـرُ وَالأَخــبــارُ تَـنـتَـقِـلُ

وَبِــتُّ أُخْــفــي أَنـيـنـي وَالـحَـنـيـنَ بِـكُـم ... تَـوَهُّــمــاً أَنَّ ذاكَ الــجُــرْحَ يَـنْـدَمِـلُ

كَـيـفَ الـسّـبـيـلُ إِلــى إِخْــفــاءِ حُـبِّـكُـم ... وَالـقَـلْـبُ مُـنـقَـلِـبٌ وَالـعَـقْـلُ مُـعْـتَـقَـلُ

يـا مُـلْـبِسي الـقَـلْـبِ ثَـوْبَ الـحُـزْنِ بَـعدَهُـم ... حُـزْني قَـشيبٌ وَصَـبْـري بَـعْدَكُم سَـمَلُ[1]

لِــــذا بَــــواكِــــرُ أَيّـــــامــــي لِـبُـعـدِكُـم ... أَصــائِـلٌ وَضُـحـاهـا بَـعـدَكُـم طَـفَـلُ[2]

أَحـسَـنْـتُـمُ الـقَـولَ لـي وَعْــداً وَتَـكـرِمَـةً ... لا يَـصْـدُقُ الـقَـوْلُ حَـتّـى يَـصْـدُرَ الـعَـمَـلُ

حَـتّـى إِذا وَثِــقَــتْ نَـفـسـي بِـمَـوْعِـدِكُـم ... وَقُــلْــتُ بُـشْـرايَ زالَ الـخَـوفُ وَالـوَجَـلُ

حَـمَّـلْـتُـمـونـي عَــلـى ضُـعْـفـي لِـقُـوَّتِـكُـم ... مـا لَـيـسَ يَـحـمِـلُـهُ سَـهـلٌ وَلا جَـبَـلُ

لِلّهِ أَيّـــــامُـــــنــــا وَالــــــــدّارُ دانِـــيَــــةٌ ... وَالـشَّـمـلُ مُـجْـتَـمِـعٌ وَالـجَـمْـعُ مُـشْـتَـمِـلُ

أَقــــولُ فــي إِثْـرِهِــم وَالـعَـيْــنُ دامِـيَــةٌ ... وَالــدَّمْــعُ مُـنـهَـمِـرٌ مِـنـهـا وَمُـنـهَـمِـلُ

مــا عَــــوَّدونـــي أَحِـــبّـــائـي مُـقـاطَـعَـةً ... بَــل عَــوَّدونــي إِذا قـاطَـعـتُـهُـم وَصَـلـوا

١- القشيب: الجديد. والسّمَل: البالي.

٢- الطَّفَلُ: الظُّلْمةُ.

قصائد مغنّاة

أُراعي نُجومَ اللَيلِ

شعر: ابن خفاجة الأندلسي.. لحّنها: جهاد صالح، وغنّتها: نور الهدى عام م١٩٦١. (مقام الرصد)

أُراعي نُجومَ اللَيلِ حُبّاً لِبَدرِهِ
وَلَستُ كَما ظَنَّ الخَلِيُّ مُنَجِّما

وَلَم أَعتَنِق بَرقَ الغَمامِ وَإِنَّما
وَضَعتُ عَلى قَلبي يَدَيَّ تَأَلُّما

و روضةٍ أيكٍ هَزّها الشَّوْق لا الصَّبا
تراءى بها طَيْفُ الحبيب فَسلَّما

وما شاقني إلّا هديلُ حَمامِها
وشَدْوُ هزارٍ في الأصيلِ ترنَّما

فحَدّثْتُها أشْكو إليْها وتَشْتكي
وقَدْ تَرْجَمَ الشُّحْرورُ فيها فَأفْهَما

تقولُ ودَمْعُ العين ينهَلُّ كالنَّدى
وحُقَّ لِعَيْني أنْ تَنوحَ وتَسْجما

آهِ على صَبٍّ بَكى وحَمامةٍ
فَلَمْ أدْرِ حقاً أيَّما الصَّبُّ مِنهُما

وخَلّيْتُ دَمْعي في الجُفون هُنَيْهةً
فأفْصحَ سرّاً ما فغَرْتُ بهِ فَما

وقلتُ لها يا أيْكُ قَلْبيَ مُغْرمٌ
وهيهاتٍ يوماً أنْ يَتوب ويَنْدَما

فقه لغة

(**في العُمُوم والخُصُوصِ**): البُغْضُ عَامٌّ، و **الفِرْكُ**: بَيْنَ الزَّوْجَيْنِ. البغْضَة، **والوَحَمُ**: للحُبْلَى. النظَرُ إلى الأشْياءَ عامٌّ، و **الشَّيْمُ**: للبَرْقِ.الحَبْل عامٌّ، و **الكَرُّ**: للحَبْل الذِي يُصْعَدُ به إلى النَّخلِ. **الجَلاءُ لِلأَشْياءِ عامٌّ**: والاجْتِلاءُ للعَروسِ. الغَسْلُ للأشْياءِ عَامّ، والقِصارَةُ: للثوْبِ. الصُّراخُ عامٌّ، و **الواعِيَةُ**: على الميِّتِ. التَّحْريكُ عامّ، **والإنْغاضُ**: للرَّأسِ. الحديثُ عامّ، **والسَّمَرُ**: باللَّيلِ. السَّيْرُ عَامٌّ، والسُّرَى: لَيْلاً. النَوْمُ في الأوقات عامٌّ، **والقَيْلُولَةُ**: نِصْفَ النَّهَارِ. الطَّلَبُ عامٌّ، **والتَّوَخِّي**: في الخَيْرِ. الخِدْمَةُ عَامَة، **والسَّدَانَةُ**: للكَعْبَةِ.الرَّائِحَةُ عَامَّةٌ، **وَالقُتَارُ**: للشِّواءِ. الوَكْرُ للطَّيْرِ عامٌّ، **والأُدْحِيُّ**: للنَّعَام. العَدْوُ للحَيَوَانِ عامٌّ، و **العَسَلانُ**: للذِّئْب.

أخطاء

يُخْطِئُ كُثُرٌ، في استخدام كلمة (عقار)، ونوضّحها بالآتي: **العَقْرُ والعَقارُ (بفتحِ العَيْنِ)**: المنْزِلُ والضَّيْعةُ؛ يقال: ما لَهُ دارٌ ولا عَقارٌ، وخصّ بعضُهم بالعَقارِ النَّخْلَ. وعَقارُ كُلِّ شيءٍ: خِيارُه. ويُقال: **في البيتِ عَقارٌ حَسَنٌ**: أَي مَتاعٌ وأَداةٌ. **والعُقارُ (بضمّ العين)**: ضَرْبٌ مِنَ الثّيابِ أَحْمرُ. **والعَقْرُ**: السَّحابُ الأَبْيضُ. **والعَقّار(بفتحِ العَيْنِ وتَشْديدِ القاف) والعِقّيرُ**: ما يُتَداوى بهِ منَ النّباتِ والشّجَرِ. **والعُقّارُ**: عُشْبةٌ تَرْتفعُ قَدْرَ نِصْفِ القامةِ، وثَمرُها كالبنادقِ وهو مُمِضٌّ. والعَقْرُ، كالجَرْحِ؛ يُقال: عَقرتُ الفَرَسَ، أي كَسَعْتُ قوائمَهُ بالسَّيفِ.
والعَقيرة: هي الرِّجْلُ المَعْقورةُ، ولمَّا كان رفْعُ الصَّوتِ عِنْدها سُمِّي الصّوتُ بها. فيقال: رفَع عقيرتَهُ: أي صاحَ.

ينابيعُ اللُّغَةِ

ابن الأعرابي

محمد بنُ زياد، المعروف بابن الأعرابي، أبو عبد الله؛ راويةٌ، ناسبٌ، علامة باللغة. من أهل الكوفة. كان أحولَ. أبوه مولى للعبّاسِ بنِ محمد بن علي الهاشمي. قال ثعلب: شاهدتُ مجلسَ ابنِ الأعرابيّ، وكان يحضُرُهُ زهاءَ مئة إنسان، كان يُسألُ ويُقرأ عليهِ، فيجيبُ منْ غيرِ كتابٍ، ولزمتُهُ بضعَ عَشْرةَ سنةً، ما رأيتُ بيدِهِ كتاباً قطُّ. ولقد أمْلى على الناس ما يُحْمَلُ على أجْمالٍ. ولمْ يُرَ أحدٌ في عِلْمِ الشّعْرِ أغْزرَ منه. وهو ربيبُ المفضّلِ بن محمدٍ، صاحبِ (المُفضّليات).

وكان طلبة العلم يأتون إلى مجلسهِ منْ كلّ بقاعِ الأرض، وقد رأى يوماً في مجْلِسِهِ رجلَيْن يتحادثان، فقال لأحَدِهما: من أينَ أنت؟ فقال: من إسْبِيْجَاب – مدينة قريبة من الصين–، وقالَ للآخَرِ: من أينَ أنت؟ فقال: من الأنْدلس، فعجب من ذلكَ وأنشد:

نزلنا على قيسيّةٍ يمنيّةٍ
لها نَسبٌ في الصالحين هجانِ
فقالت وأرخَتْ جانبَ السترِ بيننا
لأيّةِ أرضٍ أم مَنِ الرّجلان؟
فقلتُ لها أنا رفيقي فقومهُ
تميمٌ وأمّا أسرتي فيماني
رفيقانِ شتّى ألّفَ الدّهْرُ بَيْنَنا
وقد يلْتَقي الشّتّى فيأتلفانِ

سأله أحمدُ بنُ أبي داود: أتعرفُ معنى (استولى)؟ فقال: لا؛ ولا تعرفهُ العربُ، لأنّها لا تقول: استولى فلانٌ على شيءٍ، حتى يكونَ له فيه مُضادّ، ومُنازعٌ، فأيّهما غلبَ، استولى عليه.

وأنشد قولَ النابغةِ:

إلاّ لِمثْلِكَ، أوْ مَنْ أنتَ سابِقُهُ
سبقَ الجوادُ إذا استولى على الأمَدِ

واغتابَ رجلٌ عندهُ، بعضَ العلماءِ، فقال له: لو لَمْ تقلْ فينا ما قُلتَ عندنا، فلا تجلسْ إلينا.

كان ابنُ الأعرابيّ يقول: إنّما سُمّيَ الشّجرُ شَجَراً لاختلافِ أغصَانه، ومنهِ اشتَجَرَت الرّماحُ إذا اختلفتْ بالطّعْن، وقد شَجَرَ بَيْنهم أمرٌ، إذا اختَلفوا، قالَ اللهُ عزّ وجلّ : (فلا وربِّك لا يؤمنون حتى يحكّموكَ فيما شَجَرَ بَيْنَهم).

له تصانيفُ كثيرةٌ، منها: (أسماءُ الخيلِ وفرسانِها)، و (تاريخُ القبائلِ)، و (النّوادر في الأدب)، و(تفسيرُ الأمثال)، و (شِعْرُ الأخطل)، و (معاني الشّعْرِ)، و(الأنْواء)، و (البئر)، و (الفاضل).

توفي في مدينة سامُرّاء، ١٤ شعبان، سنة ٢٣١ للهجرة، وقدْ عاشَ ٨١ عاماً.



واحَةُ الشِّعْر

ثريا ملحس

وُلدت ثريّا عبدالفتاح ملحس، في نابلس عام (١٩٢٥م)، ثمّ انتقلت مع أهلها إلى عمّان، حيث تلقت علومها الابتدائية والثانوية، قبلَ أنْ تَستكملَها في القدس، في الكليّةِ الإنجليزيةِ. وتابعت دراساتها الجامعية في بيروت ولندن، والتحقت بالجامعة الأمريكية في بيروت، وحازت البكالوريوس في اللغة العربية وآدابها عام (١٩٤٧م)، بدرجة أولى مع مرتبة الشرف. وفي العام (١٩٥١م) نالت الماجستير من الجامعةِ نفسِها، بدرجة أولى مع مرتبة الشرف. وكان موضوع رسالتها (أدب الروح عند العرب). ونشرت هذه الرسالةَ (١٩٦٤م) بعدَ تنقيحها وتعديلها بعنوان: (القيمُ الروحيةُ في الشّعْرِ العربيّ قديمِهِ وحديثِهِ).

التحقت بكلية بيروت الجامعية للبنات، للتدريس فيها (١٩٥٢م). وبعدها تابعت دراستها في جامعة لندن، قسم الدراسات الشرقية الإفريقية. وفي (١٩٧٠م)، رُشّحتْ للدكتوراه في الجامعة اليسوعية في بيروت (جامعة القديس يوسف)، كليةِ الآدابِ والعلومِ الإنسانية، قسمِ اللغةِ العربية وآدابها، فضلاً عن تفرّغها للتدريس، وسجلت أطروحتها بعنوان (كشاجم، عصره، سيرته، آثاره).

وهذا الشاعر كان مغموراً لدى الجميع، ولم يكتب أحد عنه سوى سطرين أو بضعة أسطر، وخرجت ملحس من أطروحتها بألفٍ وسبعمئةِ صفحةٍ بخطّ يدها. وفي (١٩٨١م)، نالت الدكتوراه الدولية (فئة أولى) من جامعة القديس يوسف، وأصبح عنوان الأطروحة (محمود ابن الحسين المعروف بأبي الفتح كشاجم البغدادي، في آثاره وآثار الدارسين). وفي (١٩٨٩م)، حصلت على رتبةِ أستاذة. وانتقلتْ من التدريسِ إلى الإشرافِ على أطروحاتِ الماجستير والدكتوراه في الجامعة اللبنانية. وفي (١٩٩٤م)، أصدرت الجامعةُ مرسوماً، بتمديد عام دراسيّ واحد لمتابعة الإشراف على أطروحات الدكتوراه بالجامعة نفسِها، ولكنها اعتذرت..

تربو مؤلفاتها المنشورة على الأربعين، وتشتمل على كتب عن تاريخ الأدب العربي، و دراسات قصيرة ودواوين شعرية.

تقول ثريا ملحس، في قصيدة لها بعنوان في كل بيت:

تخيطُ لي أمّي ثيابَ السُّرورْ
وتنتقي لوناً بلونِ الزُّهورْ
وبيتُنا يزهو بزهو الرّبيعْ
وأشجارُنا مسرورةٌ كالقطيعْ
هنا لأمّي طيبُها كالعُبابْ
هناك أيديها تحوكُ الثيابْ
وخيطُها ظلٌّ يسامي السَّماءْ
وقلبُها رحبٌ يضاهي الفضاءْ

توفيت يوم (٢٠١٣/٢/٢٤م) في عمّان.

تأليف



نادية أحمد محمد محمود

قلب العصفور

رأت محموداً يطير مرتفعاً، يضرب بجناحيه الهواء ليصعد عالياً، يدور في سماء الحجرة حراً، ومن النافذة المفتوحة (الشيش) والزجاج ينطلق خارجاً، تتلقفه الشجرة اللعوب أمام البيت فاتحة له أغصانها ترحاباً، تتلقفه أيدي العصافير التواقة لعصفور حر له جناحان قويان، يستطيع الطيران بهما كيف شاء!!

هبت من جلستها مذعورة، قالت للصمت والحيرة حولها:

– محمود لن يطير...

ورمقت الشجرة بضيق، بينما قلبها يصدر أناته نبضاً قاصراً لا يمتلك القدرة على التحليق، وإن كان يصر على شيء واحد هو بذل ما تملكه من جهد لكي تثني محموداً عن الطيران محلقاً خارج البيت!!

قالت أمها قديماً: قصقصي طيرك!

كانت تعرف المعنى، تدرك انتباه حواء منذ القدم إلى نزوع آدم للطيران، تعي أن عليها دوماً أن تشحذ أسلحتها لتحميه من نزواته، وأيضاً توصي بناتها بهذا..!

لكنها كانت ترى أن محموداً شيء آخر، فهو الزوج التي اختارته، الوليف الذي سعدت به، والطائر التي لا ترى في سماء حياتها سواه، إلى أن غزت دماغها رياح قلق مبعثه انشغاله عنها في العمل، وفي البيت أيضاً!!

اضطربت الشرفة أمام عينيها، وهي تذكر تلك المشكلة التي لم تخطر لها على بال من قبل، انشغاله عنها في البيت!

صار حاسوبه الشخصي صديقاً مهماً لا يفارقه، عيناه لا تريان إلا شاشته.. تدافعت نبضاتها غائصة في بحر من تساؤلات، استدارت عائدة إليه والحروف على شفتيها تتقافز مصرة على مواجهته .

كانت الحجرة، كما تركتها منذ قليل، عشاً صغيراً يطويه الهدوء وتموج في أرجائه سكينة حالمة، وهو هناك تائه في فضاء (النت) على شاشة حاسوبه الشخصي، منغمساً بكليته في حسابات خاصة بعمله، رآها قادمة حاملة على شفتيها حيرة حروفها، ابتسم لها معتذراً: دقائق وأتفرغ لكِ..

رمت ببسمتها إليه مرتبكة وعيناها تحدقان في الحاسوب أمامه، فضاء هذا الجهاز فسيح لا حدود له، لو طار فيه ولم يعد ماذا تملك له؟ كانت الشاشة الفضية أمامها تموج بأرقام وحسابات عديدة، دفعت بالطمأنينة إلى قلبها بعض الشيء، لكن خاطرة صغيرة أخذت تنهش في دماغها، ما أدراها أنه بمجرد رؤيته لها قادمة يغيّر الصفحة حتى لا ترى ما يخفيه؟

هرولت مبتعدة عن ظنونها إلى الشرفة، باحثة في العربات العابرة أو الناس المارة عن شيء يشغلها، وقعت عيناها على الشجرة من جديد، كان الليل يمد مخالبة ناشباً ظلمته في صدر النور، ظلمة تنسل من خلف الأفق لتطوي صفحة نهار أدركه المشيب، وصوت العصافير على الشجرة يرتفع كما لم يرتفع من قبل.

كم أحبت هذه الأصوات الرقيقة، كانت تطرب لها لدرجة أنها جعلتها رنة مميزة لهاتفها النقال، لكنها اليوم لا تعرف لماذا تبتعد عنها!!

استدارت عائدة إلى غرفة النوم، اصطدمت بحدقتيها في المرآة، رأتها تلومها محتدة: ماذا جرى لك؟

قالت لها: محمود لم يعد محموداً مذ عرف هذا الحاسوب، إنه يرفرف بجناحيه في فضائه حراً، وجناحي لا يمتلك القدرة على التحليق معه، وفي ذات الوقت لا أجد وسيلة لاستبقائه معي...

اقترحت الحدقتان: نراقبه؟

قالت لعينيها: محال!

تساءلت: والحل؟

عاد صوت أمها تتجاوبه الآفاق، من نافذة الحجرة رأت نصف عصافير الشجرة تصدح بها.. قصقصي طيرك... تاهت عيناها في دروب حيرة بلا انتهاء، ما لها وغيوم الشك تلك؟

وكيف تبسط ابتسامتها في وجهه، وهي تضمر في نفسها أن تقص ريشه كما نصحتها أمها من قبل؟

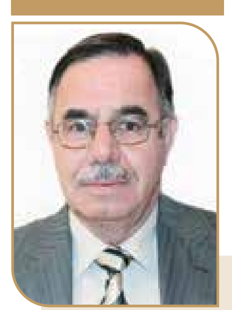
رأت النصف الثاني من العصافير يضرب الهواء بأجنحته مرة واحدة أمامها منطلقاً في فضائه مغرداً وصوته يملأ الآفاق: اقبضي على قلب طيرك، واتركيه يطير كما يشاء.

حدقت في الأجساد الصغيرة التي عادت ثانية إلى الشجرة، كأنما لم تفر منها منذ لحظات هامسة لنفسها: كيف لم أفكر في هذا؟

واستدارت عائدة إلى الداخل، مصرة على أن تقبض على قلب زوجها، بعدها تتركه يطير كما يشاء!!



نقد



د. سمر روحي الفيصل

قلب العصفور

تربية الشَّكّ

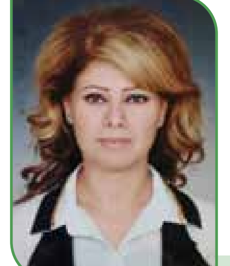
عندما كنّا نناقش الأدب النِّسويّ لم نكن نهتمّ كثيراً بكَوْن الكاتبة امرأة، بل كنّا نحرص على أنّ تُعبِّر المرأة عن قضايا تخصُّها وحدَها، لا تستطيع الكثرة الكاثرة من الرّجال التّعبير عنها، في حين تعرفها المرأة جيّداً، فهي أدرى بشعابها. ويمكنني القول إنّ قصّة نادية أحمد محمود: (قلب العصفور) من هذا النّوع القصصيّ الذي لا تدركه أغلبيّة الرّجال. ذلك أنّ الزّوجة لاحظت انصراف زوجها إلى حاسوبه، فظنّتْ ذلك اهتماماً بغيرها. كانت تعرف أنّ زوجها يُكمل في الحاسوب ما يحتاج إليه عمله خارج البيت، ولكنّها، وهي التي أحبّته واختارته زوجاً، شكت في أن يكون منصرفاً إلى غيرها، دون أن تكون قادرة على التّأكُّد من ذلك، ففضاء الحاسوب واسع، وهي عاجزة عن ملاحقته فيه. لقد استيقظ الشّكّ في دخيلتها، وراح يُوجِّه سلوكها. أيقظتها تربية أمّها، حتّى إنّها كادت تندفع إلى مواجهة زوجها فيه لولا رؤيتها العصافير المتآلفة تغادر الشّجرة ثمّ تعود إليها، فتفهم أنّ سعيها يجب أن يتّجه إلى إبقاء قلب زوجها مرتبطاً بها، ولا خوف عليه بعد ذلك من النّساء الأُخريات، شأنه في ذلك شأن العصافير التي غـرَّدتْ وهـي متآلفة، فقد غـادرت الشّجرة ولكنّها رجعتْ إليها.

أعتقد أنّ التّفسير السّابق هو السّطح الخارجيّ لقصة (قلب العصفور)، يستطيع مَنْ يشاء الاكتفاء به، ولكنّ نادية أحمد محمود لم تكتب قصّتها من أجله وحدَه في حدود ما أرى. ذلك أنّ البنية العميقة المتحكِّمة بهذا السّطح تكمن في أنّ هذه الزّوجة شربت شكّ النّساء في أزواجهنّ من أمّها وهي تعتقد أنّها اختارت زوجها بإرادتها. فثقافة أمّها التي انتقلت إليها بوساطة التّربية تدعو إلى تقييد الرّجل بالمراقبة الدّائمة له؛ لئلا يطير إلى امرأة أخرى؛ أي أنّ ثقافة الأمّ هي ثقافة الشّكّ في الرّجل؛ وتربيتها هي تربية عدم الثّقة فيه. إنّها التّربية التي اختصرتها القصّة بعبارة: (قصقصي جناحيه لئلا يطير). ولكنّ الزّوجة أدركت الفرق بين زمنها وزمن أمّها. شكّتْ أوّل الأمر في زوجها نتيجة تربيتها، لكنّ وعيها باختلاف زمنها عن زمن أمّها تغلّب على تربيتها، فعدلت عن الشّكّ في زوجها، وصمّمت على أن تستميل قلبه إليها، فيبقى معها خارج المنزل وداخله، فلا شيء يربط الرّجل بمنزله إذا كانت زوجته تشكّ فيه، ولا شيء تخاف منه المرأة إذا كانت الثّقة عماد علاقتها بزوجها.

اصطنعت نادية أحمد محمود في بناء هذه القصّة النّسويّة مستويين؛ مستوى مجازيّاً وآخر واقعيّاً، ثمّ مزجتْ بينهما. فطيران محمود والعصافير وما ارتبط بهما من عتبة العنوان (قلب العصفور) يسير في خطّ مجازيّ. وخوف زوجة محمود من انصراف زوجها عنها النّابع من عمله في حاسوبه الشّخصيّ، وتأثير أمّها في إيقاظ الشّكّ في الرّجل، هو المستوى الواقعيّ. وقد نتج عن مَزْج هذين المستويين التّعدُّد في التّفسير. فقد يُفسَّر طيران محمود بأنّه متعلِّق بغير زوجته، أو يمكن أن يتعلَّق بغير زوجته. وقد يُفسَّر شكُّ الزّوجة من غير دليل على أنّها امرأة سطحيّة تقليديّة، لا تفقه من العلاقة الزّوجيّة شيئاً غير ما غرسته أمّها فيها، وخصوصاً مراقبة الزّوج لإبقائه في قبضة زوجته. وقد تُفسَّر صحوة الزّوجة على أنّها عودة الوعي بعد جهاد النّفس. قد تتعدَّد التّفسيرات، فيدلّ ذلك على جودة القصّة؛ لأنّه ليس من المهمّ أن تقول القاصّة للمتلقّي كلّ شيء، ولكنْ، من المهمّ أن تضع له صُوى يستعين بها في الحصول على التّفسير الذي يرتاح إليه.

أعتقد أنّ نادية أحمد محمود كتبت نصّها دون أن تراجعه بعد طباعته، ولو فعلت لعدَّلتْ بعض الجمل والرّوابط، وصوَّبتْ بعض الكلمات، وجعلت الإيحاء في بعضها الآخر أكثر عمقاً. بيد أنّ ذلك لا يمنع من القول إنّ المستوى المجازيّ في قصّتها قدَّم صوراً لطيفة استندت إلى مبدأ التّشخيص البلاغيّ، فمنحت الإنسان صفة الطّيران، وجعلت قلبَه قلبَ عصفور، وحفزتْه إلى التَّعلُّم من سلوك العصافير، وساعدته على التّحرُّر من المفاهيم الزّوجيّة التّقليديّة، فضلاً عمّا قدَّمه هذا المستوى المجازيّ من ارتقاء بفكرة النّصّ الواقعيّة. ومن المفيد ألّا ننسى أنّ السّارد العليم هو الذي نهض وحدَه ببناء هذه القصّة، فهو الذي قدَّم الحكاية من منظور نِسويّ بانصرافه إلى زاوية نظر الزّوجة بغية تصوير الوهم المسيطر عليها، وتراجعها عنه.

من الشعر الأمريكي

ترجمة: ليندا إبراهيم
الشاعر: كارل ساندبرغ*

(شاعر شيكاغو)

حيَّيتُ شخصاً مجهولاً
رأيتُه في مرآة
ابتسمَ فابتسمتُ
قطَّبَ جبينَهُ عابساً
فعبستُ
فعل كل شيء فعلتُهُ
قلتُ كاذباً: (مرحباً، أنا أعرفك).
آه، هذا الرجل الناظر في المرآة
إنَّه كاذبٌ وأحمقٌ وحالمٌ وممثلٌ
مسرحي وجنديٌ وشارب عتيق للغبار
آه! إنه سيذهبُ معي
ويهبط الدرجَ المظلم
حين لا يراه أحد
حين لم يبقَ أحدٌ آخر
شابكاً مرفقَهُ بمرفقي
أخسر كلَّ شيءٍ إلَّاه

(أبو الهول)

خمسَةُ آلافِ عام وأنتَ جاثمُ مطبقَ
الفم لا تفصح حتى عن همسَة...
تَمُرُّ بكَ المواكبُ، السَّائرون
يطرَحُونَ الأسئلةَ وأنتَ تجيبُ
بعينينِ رماديّتين لا تطرفان،
وبشفتين مغلقتين لا تنبسَان.
لا أحدَ منذراً بأيِّ شَيءٍ تعلمُهُ أتَى
من قطّتك الرابضة عبرَ العصُور...
أنا واحدٌ من أولئكَ الذينَ يعلمُون
كلَّ ما تعلمُ وأحتفظُ بأسئلتي:
فأنَا أعلمُ الأجوبةَ التي تخبِّئُها...



كارل ساندبرغ (١٨٧٨-١٩٦٧): شاعر وكاتب أمريكي، حاز جائزة بوليتزر ثلاث مرات، من أعماله: (قصائد شيكاغو) و(سيرة حياة أبراهام لنكولن).

نجاة


مبارك أباعزي

تسرّب إلى مخيّلتي مشوار حياتي كاملاً حين تحلّقوا حولي. عيونهم تتطاير شرراً تترقّب حركةً تبدر مني. لا شيء يعلو فوق سكون الليل، سوى صمتهم الرهيب ونبضات قلبي التي تكاد تخترق سمعي. لم يكن يوم أمس بعيداً حتى لا يتذكّروني، وما كانت نظّارتي الطبية إلا دليلاً دامغاً على أني كنت أنا، ولم يكن أحداً آخر غيري. قال النحيف بصوت متهدّج: (أنت وليس غيرك.. كسّرت أنفي وستدفع الثمن).

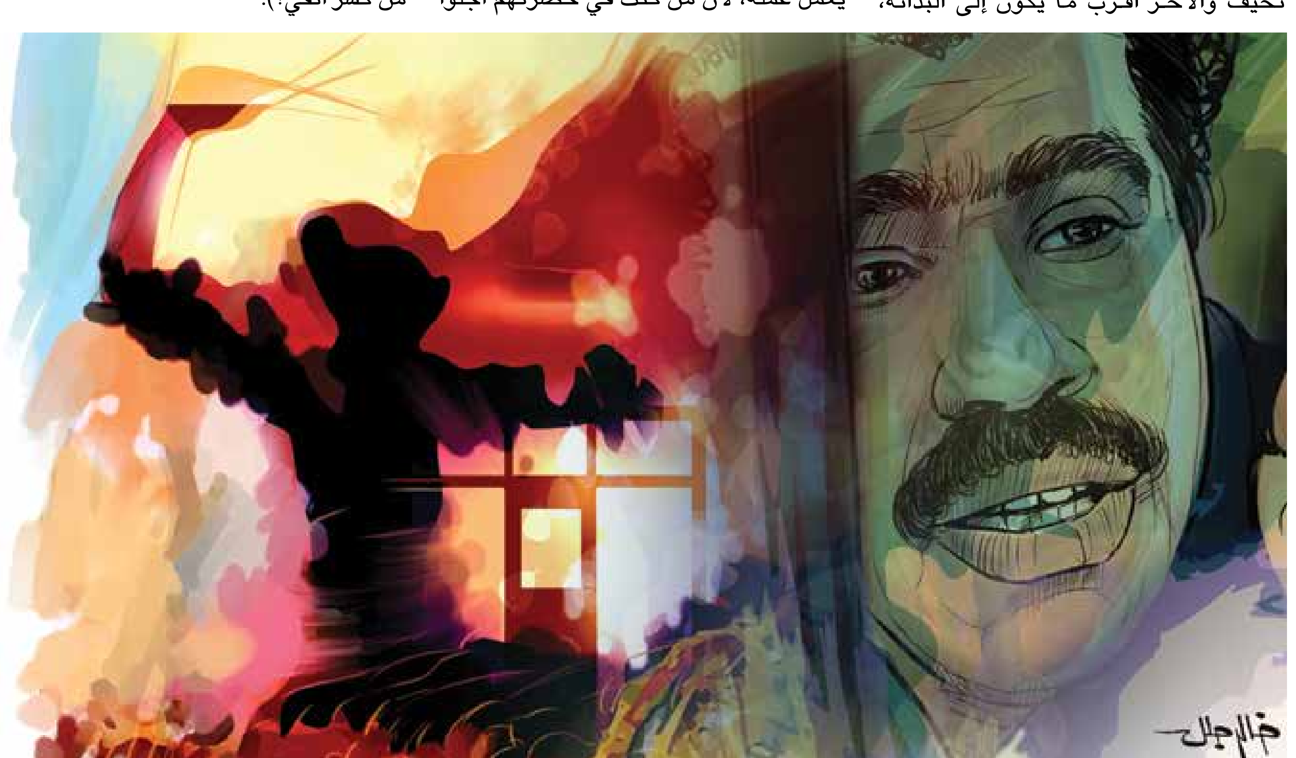
قالوا لي: (تعال لنحتفل). تصورت جمالية الاحتفال وبهجته، ولقاء الأصدقاء ووداعهم، فتحفزت وخرجت في هذا الوقت من الليل، رغم ما حدث يوم أمس حين عدت من منزل أختي سميرة؛ كنت قد اقتربت من منزلي حين اعترض سبيلي شابان؛ أحدهما نحيف والآخر أقرب ما يكون إلى البدانة، أمراني بأن أمنحهما ما لديّ. كنت قد هممت بأن أمدّ يدي إلى جيوبي، حين طنّت الفكرة في رأسي؛ سأضرب النحيف في بطنه، فأكون أمام البدين جسداً لجسد. وقد فعلتها فعلاً ونجحت. كسرت أنف النحيف، لأن أنفه كان أقرب من البطن، أما البدين الأبله، فقد انشغل عنّي بالاطمئنان إلى صديقه فدفعته فوقه. أطلقت ساقي للرّيح فدخلت المنزل القريب، فيما كان أحدهما يقول للآخر: (لقد اختفى.. الجنّ اختفى).

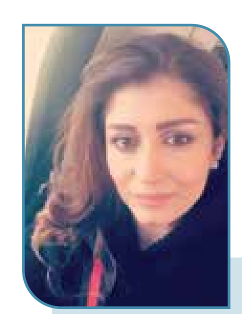
أما الآن فقد أصبحوا عشرة، أو هذا ما خيّل إليّ. ما كنت قادراً على الإفلات، ولا في استطاعتي المقامرة بحياتي بالاندفاع والتهجّم. لا أعرف لم تسلطت عليّ حركات (جاكي شان) علماً أن مدينتي لا توجد فيها أيّ صالة لفنون الحرب، ولا كيف حضرني شبح (رامبو) في بلدٍ لا يسمح فيه بحمل السلاح. وبدل كل أحلام الدنيا اخترت لعبة الكلام، فقلت للنحيف: (لست أنا يا أخي.. والله لست أنا). لكنني أدركت بعدها أنّ الأخوّة لا تصلح مع هذا النوع، فهو يعرف أني إن ركعت له فما فعلت إلا خوفاً، كما أن القسم لا يعمل عمله، لأن من كنت في حضرتهم أجّلوا علاقتهم بالدين إلى مناسبة أخرى.

ألحّ النحيف: (أنت ولا أحد آخر غيرك.. النظارات.. اللباس نفسه.. الطول نفسه.. هل تحسبني غبيّا؟). اقترب مني.. هذه هي النهاية.. اقترب الثاني.. اقترب الثالث.. الآن أصبحت كلّ معادلات النهاية صحيحة لا يرقى إليها الشك. صاح الثالث: (الذهبي؟). قلت: (نعم). أضفت في نفسي: (لست أحداً آخر غير الذهبي، حتى وإن كان الجميع يملك ذهباً). رددت وكأني أمحو شكوكه: (أنا الذّهبي.. تماماً). اقترب منّي أكثر فعرفته. صحت وكأني اكتشفت لتوّي كنزاً: (محمد؟ جبير محمد). اقترب منّي أكثر، فيما التفت برأسه في كلّ النّواحي وهو يقول: (هذا أستاذي أيها الإخوة.. ولن يمسه أحد بسوء). أحسست بجذوة قلبي تنطفئ كما لو وضعت فوقها قطعة ثلج. قبّل رأسي وعانقني.

ذهبت مع تلميذي القديم وسلمت له أمري.. نسيت احتفالات اللّقاء والوداع تلك، وجلست مع الجلادين الذين كانوا سيبحثون عن مكانٍ لدفني.

قال لي النحيف: (ألم تكن أنت يا أستاذ من كسر أنفي؟).




ذكاء ماردلي

حوار مع صديقي الراحل..

توكلت على الله.. بهذه الكلمات، يستعين شوقي على مفارقة فراشه كل صباح، متحلياً بشجاعة فائقة ليستقبل يوماً جديداً من أيام غربته الطويلة، والتي خلت من الأحداث الجديدة أخيراً، سوى تغيرٍ في ورقة التقويم الشهري.. يلتقط جوربه الصوفي السميك والعباءة، ليقي جسده المتعب شرور البرد ورطوبة المكان.. (ما أجمل الوحدة)، يقولها في سريرته، وهو يعد فنجان قهوته الصباحية.. (ما أجمل أن تحاصرك الأفكار الجميلة والخبيثة، دون أن يفسدها صوت أختك الصغيرة، أو نداء أمك ودعوتها لك لتناول الفطور معها، وكم أنا ممتن لهذا، فلا وجود للباعة المتجولين الذين تصدح أصواتهم بتلك العبارات السخيفة المملة، ولا قهقهة الجالسين في المقهى تحت نافذة غرفتي، وصوت سُباب العم (أبو صالح) لأنه خسر جولةً ثالثةً في لعبة الورق يعكر صفوي. الهدوء وبرودة الطقس واللون الرمادي، الذي يطغى هنا على كل ألوان الحياة، هي السمة الوحيدة التي تستطيع أن تصف فيها روح المكان من حولك).

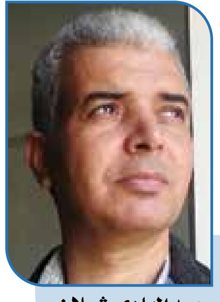
يقترب ليلصق جبهته في زجاج النافذة وكأنه يريد الهرب من نفسه إلى اللا شيء، وكأنه يحاول الدخول إلى ذاكرته واسترجاع بعض المشاهد بدقة.. تلك المشاهد التي لا يقوى على أن يبدأ يومه من دونها، فقد أصبحت بمثابة عقار (الفاليوم)، أو (اللوكسيتان)، اللذين يخالطان العقل فيذهبان به تماماً، وهذا ما هو بحاجة إليه بالفعل. ومع كل هذه الأفكار، تبقى عيناه معلقتين على شاشة هاتفه النقال، منتظراً رسالة نصية، أو اتصالاً هاتفياً في أحسن الأحوال، ولكن الأيام تعيد نفسها، فلا رسائل ولا اتصالات..

يقرر بعدها سريعاً التحضر للانطلاق في جولته الاعتيادية، والتي يبدؤها بالسير نحو المحطة المجاورة لشراء السجائر والأزهار، ومنها ينطلق لممارسة هوايته اليومية، أو ما يسميه بالاحتيال على الواقع، فيبدأ بتصوير المناظر البديعة الخلابة من حوله، ليشاركها عبر مواقع التواصل الاجتماعي حتى يعلم القاصي والداني بامتنانه، وبأنه مازال على قيد الحياة، معلقاً على كل صورة منها: (يشعر بالسعادة).. يكمل بعدها سيره نحو المقبرة القابعة في الجوار، حيث يرقد صديقه (جابر) منذ خمس سنوات، ليستأنس به أو يؤنسه بسرد بعض الحكايات وبوح أسارير الروح والقلب، ويدخن معه السجائر كعهدهما سابقاً.

وفي الحقيقة هو يشعر الآن بانتمائه إلى عالم الأموات أكثر من عالم الأحياء.. صباح الخير يا جابر، لن أسألك عن حالك اليوم، فأنا متأكد أنك بحال أفضل من حالي، اليوم أيضاً لم يتصل أحدٌ من الأبناء، وقد حاولت الاتصال بصديقنا عبدالله فلم يرد، لعله خير.. وها هو (محمد) يعتذر عن القدوم للسنة الثالثة على التوالي، لقد أرسل رسالة اعتذار البارحة ونسيت أن أخبرك، أعلم الآن أنك ستقول إنه أصبح هو أيضاً أباً وعائلاً، وصروف الحياة قد تشغله وتأخذه بعيداً، لكنني والده يا جابر، هو وإخوته يملكون الآن القوة والعائلة والحياة بحلوها ومرها، وأنا لا أملك الآن سواهم.. أظنني يا صديقي أصبحت مملاً والجميع يتحاشى مجالستي، فأنا طارق سيوفٍ قديمةٍ بارع، وصانع آلات موسيقية عفا عليه الزمن، وكما تعلم يا أخي؛ لا حاجة لأحد اليوم إلى سماع صوت طرق السيوف، أو عزف الكمنجات الحزينة أو التنقيب عن المجهول.. أنا وحيد تماماً، ولا أجد من يتمايل مع عزفي المنفرد سوى نفسي.. ولا أحد قادراً على أن يشم رائحة حدائق القصب المشتعلة في صدري سواك أنت.. هل لك أن تصدق يا جابر إذ أقول إنني أرتاح لإيقاع الحياة من حولي؟ وإنني لا أشتاق لصوت بائع الحليب، واجتماع الجيران على عتبات البيوت في الصباح!؟ وكيف لصباحي أن يكون بخير، دون صخب حياتنا الاعتيادي.. كيف لي أن أنشطر كنواةٍ إلى نصفين بين ماضٍ لا أستطيع العودة له، وحاضر لا أقوى على مخالطته، أشعر بأنني عالقٌ يا صديقي، وأشعر الآن بأنني (بالة) قطن أو صفر على الشمال، بشع يائس لا فائدة مني.. لماذا تركتني يا جابر؟ لم يكن هذا العهد بيننا أيها الصديق المتعب، ولا تقل لي الآن إن الرجال لا يبكون.. وما يضير إن بكى الرجال.. وما يضير إن ضعفنا واستسلمنا في لحظة ما.. نعم يا جابر، أنا ضعيف جداً وكاذب ومنافق.. ومشتاقٌ لك!



رَأْي العَيْن



عبدالهادي شعلان

عامداً متعمداً، ربطَ حجراً كبيراً في قدمه ووقف على الصَّخرة ينظرُ لزرقة الماء التي تحيطه، ويرفع رأسه لزرقة السَّماء ثُمَّ تنفس بارتياح، هزَّ قدمه متأكداً أن الحَجَر مربوط بقوة، وأنه لن يفلت بسهولة، إلا إذا جذبه من نهاية العُقْدة.

خطا خطوة وحيدة وهو يَجُر قدمه فأعاقه الحجر قليلاً، رفع الحجر بيده وسار منحنياً فكاد ينزلق على الطحلب الأخضر، حاول أن يتماسك فركع على الصخرة، رأى سمكة صغيرة تشهق في بركة بها قليل من الماء بعيدة عن الصُّخور، رفعها وهي تكاد تفارق الحياة وهمس لها: ماذا تشاهدين الآن؟ كادت روحها تخرج فقذفها في البحر؛ فاهتزَّت وبانت عليها السَّعادة.. هل عرفت السمكة – في اللحظة التي شهقت- فيها الحد الفاصل بين الموت والحياة؟ هل أدركت الشَّعْرَة وعرفت السِّر لمَّا عادت إليها الحياة؟ هل أدركت ما يبحث عنه؟ اهتزَّت السَّمكة وصنعت دوائر في الماء ورحلت في انشراح جميل.. فَكَّر حين رأى والده يفارق الحياة ويشهق الشَّهقة الأخيرة، أن يعيده للحياة ولو للحظة وحيدة ليسأله عن سر هذا الرعب، الذي حَطَّ على عينيه وأراد أن يصف له هذه المغارة التي سقط فيها، فحولت وجهه في لحظة رهيفة كحد الشعرة لرعب خالص، لم يستطع أن يجعل والده ينطق كلمة واحدة، فالرعب الذي رآه في عينيه مسَّ جسده فارتعد، فقط تمنَّى أن يرى ما رآه، وحين مَرَّت والدته بنفس الشَّهقة وكادت الشَّهقة تخرج منها، بكى، فرأتْ قطرة الدمع تتحدَّر على يدها فابتسمت له وطمأنته، ابتسمتْ له ابتسامة رائعة فشمَّ رائحة بستان لا يعرف طريق الوصول إليه، هزَّ والدته برفق يستحثها أن تنطق، تحكي، تقول كلمة، حروفاً متفرقة، ربَّما يستطيع أن يجمعها فيما بعد، فقط تهمس بشيء عمَّا تراه الآن، أن تبوح بما تراه رأي العين، ولا يراه هو، لماذا تتحرَّك شفتاها وكأنها تمص رحيق العنب الذي تحبه؟ ثُمَّ هذه الابتسامة الرَّائقة التي ارتسمت على وجهها، والتي لم يكن يراها إلا حين يأتيها ويقف أمامها ويقول كلمة واحدة: (نجحت) ماذا تشاهدين الآن يا أمي؟ ما هذا البراح الذي يبدو أمامك وكأن الكون كله بين يديك؟ في أي حديقة رائعة من حدائق العالم تتجوَّل روحك وتتنفس هذا العطر، الذي غلَّف المكان حولي؟ وكأنها تسبح في بحر أزرق، راحت تحرِّك يدها ثُمَّ لمست يده وأطبقت عليها، وكأنها ستبوح الآن وستقول بكل بساطة عمَّا تراه، ظل ينظر للبحر الأزرق ويتحسَّس الحجر.

دفع الحجر في الماء فوجد جسده يتجه لأسفل، لم يُغْمِض عينيه أبداً وهو في الطَّريق للعمق، رأى الأخضر والأزرق والبنفسجي، والسَّمكة التي أنقذها، ابتسم لها فاقتربتْ منه وقبَّلته وكأنها بكت.

ظل ينزل لأسفل بكامل طَاقة الجَذْب، وشَعَرَ بصدره يختنق، وأراد أن يتنفس وتأكد أنه يقترب من اللحظة، التي ظل يبحث عنها طويلاً، هو الآن على أعتاب حد الشعرة، وينبغي أن يكون مهيَّئاً بكل كيانه، يستقبل كل الأحاسيس التي ستأتيه دفعة واحدة، كاد صدره ينفجر وكادت شرايينه تطق.

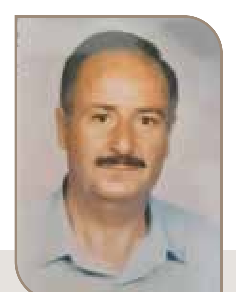
استقر الحجر على أرض البحر، أراد أن يفك الحَجَر فلم يستطع، حاول بصعوبة أن يستعيد تنفسه فلم يقدر، شدَّ العُقْدة بقوة فجرح قدمه وانفك الحبل.

أثناء صعوده شاهد الأزرق والأخضر والبنفسجي والأحمر، والبرتقالي والأصفر، ورأى لون الزرع، وشاهد الضوء يبرق حوله، ورأى أمه ووالده يفتحان ذراعيهما يستقبلانه بحزن شفيف، وقَبْل أن يصل إلى سطح الماء ويشهق، كان ثقل جسده يسحبه لأسفل بهدوء ونعومة، ورأى ما لم يره أحد، فاستسلم لِمَا يراه وحده، وراح يسقط لأسفل بهدوء وبطء، وكله رغبة أن يحكي لأحد عمَّا يشاهده الآن.





الفتوة



ترجمة: حسام حسني بدار
تأليف الكاتب: روجر دين كايسر*

مشيت داخل مطعم (هادل هاوس) في برونزويك، جورجيا، وجلست خلف الحاجز الخشبي، حيث إن جميع الأماكن الأخرى قد شغلت.. أمسكت بلائحة الطعام، وجلت بعيني في أنواع المأكولات المتاحة، حائراً بين أن أطلب إفطاراً أو غداءً.

(معذرة..) قالها شخص ما، وهو يلمس كتفي. أدرت وجهي لأستطلع ذلك الشخص، فإذ بي أرى امرأة لطيفة المحيا تقف إلى جواري.

(هل اسمك روجر؟) سألتني المرأة.

(نعم!) أجبتها ببعض الارتباك، حيث إنني لم أكن قد رأيت تلك السيدة من قبل.

(اسمي بربارة، وزوجي هو توني). قالت وهي تشير بإصبعها إلى منضدةٍ بعيدةٍ قرب الباب المؤدي إلى الحمامات. تتبعت إشارتها ولكنني لم أميز وجه ذلك الرجل الذي يجلس وحيداً إلى الطاولة.

(أنا آسف.. إنني محرج حقاً، فأنا لا أعتقد أنني أعرفكما). وتابعت: (ولكن على كل حال اسمي روجر فعلاً).

(ألا تذكر توني كلاكستون.. زميلك القديم في المدرسة العليا في جاكسونفيل، فلوريدا؟!).

(أكرر أسفي، فهذا الاسم غير مألوفٍ لدي بالمرة).

عندها، استدارت المرأة وقفلت راجعةً إلى طاولتها. وبدأت على الفور بتبادل الحديث مع زوجها. واستدارت في مقعدها وأخذت تنظر في وجهي مباشرةً. قررت أخيراً أن أطلب فطوراً وفنجان قهوةٍ منزوعة الكافيين. وفي هذه الأثناء أخذت جاهداً أقدح زناد ذاكرتي بشأن توني هذا. بدأت بارتشاف قهوتي، وفجأة.. تراءى كل شيءٍ أمام مخيلتي.. (توني! توني! ذلك التلميذ المتنمر الذي كان يخشاه بقية أقرانه، وأنا من بينهم بالطبع). تمتمت لنفسي.

(لقد كان فتوة الصف السابع الذي زاملته فيه). فكرت لبرهة. يا لعدد المرات التي سخر فيها هذا التعس من أذنيّ الكبيرتين أمام زملائي وزميلاتي دون أدنى مراعاةٍ لمشاعري.. ويا لعدد المرات التي ضحك فيها مني لأنني يتيم الأبوين، ولم أجد مكاناً للعيش فيه سوى دار الأيتام.

رأيت توني يلوح لي بيده، وبادلته التلويح. ثم انصرفت إلى تناول طعامي. (يا إلهي! إنه لشديد الهزال الآن، ولم يعد بتلك الهيبة كما كان). فكرت بصمت.

أفقت من هذه الذكريات المريرة على صوت أطباقٍ تتكسر، واستدرت لأستطلع الأمر. لقد أوقع توني عدة صحونٍ عن الطاولة دون قصدٍ منه، وهو يحاول أن يحشر جسمه العاجز في الكرسي ذي العجلات الذي أوقفته زوجته بالقرب منهما أثناء تناولهما طعامهما. هرعت النادلة لتلتقط الحطام المبعثر هنا وهناك.. وتناهى إلى سمعي كلمات اعتذار صادرة عن توني وزوجته.

دفعت السيدة بالكرسي الذي أجلست عليه زوجها، باتجاهي. ولما أصبح بمحاذاتي ابتسم لي، ورددت له الابتسامة بدوري. (روجر!) قال توني، وهو يدفع بذقنه إلى الأمام. (توني!) رددت عليه، وأنا أدفع بذقني إلى الأمام كذلك.

تتبعتهما بعيني وهما يخرجان من باب المطعم، ويتجهان ببطءٍ إلى عربةٍ كبيرةٍ مجهزةٍ بسلم لصعود كرسي العجلات إليها. لاحظت أن زوجته حاولت مراراً وتكراراً أن تضع الكرسي على المكان المناسب من السلم، دون أن تفلح في ذلك. عندها دفعت فاتورة طعامي وتوجهت إلى العربة. (ما المشكلة؟) سألتهما.

(إن هذا يحدث بين الحين والآخر). قال توني.

(هلا ساعدتني برفعه إلى العربة؟) قالت زوجته.

(نعم، أظن ذلك). قلتها وأنا أمسك الكرسي وأثبت كوابح عجلاته. وضع توني يديه حولي رقبتي، فأمسكته من وسطه وسحبته برفقٍ إلى خارج الكرسي لأحمله وأضعه في المقعد المخصص له في العربة.

(ألا تذكر الأيام الخوالي يا روجر؟). (بلى، أذكرها تماماً يا توني).

(لقد دار الزمان دورته، وأصبحت أحس بمثل إحساسك أنت عندما كنت تعيش في دار الأيتام).

(مهما يكن من أمرٍ فأنت محظوظ يا توني، إذ وجدت من يعاونك؛ أما أنا، فلم أجد أحداً إلى جانبي).

ضحكنا كلانا، وراقبت العربة وهي تختفي عن ناظري رويداً رويداً.

*روجر دين كايسر: كاتب أمريكي معاصر، ولد عام (١٩٤٧). تدور معظم قصصه حول الحياة في ملاجئ الأيتام. عنوان قصته بالإنجليزية The Bully، وأخذت من موقع www.eastoftheweb.com.

أدب وأدباء


أطلال تاريخية

رشح لها أربع عشرة مرة

طه حسين.. وجائزة نوبل


محمود كحيلة

وفقاً للائحة المنظمة، أفرجت مؤسسة (نوبل) السويدية عن السجلات الخاصة بأسماء المرشحين، الذين لم يحصلوا على الجائزة في نصف القرن المنتهي عام (١٩٦٥م)، وتبين أن عميد الأدب العربي طه حسين رشح لجائزة نوبل في الأدب أربع عشرة مرة، لما كان يتمتع به من صيت أدبي وشجاعة تفكير وبلاغة أسلوب وقدرة فائقة على الإبداع.

وقد فوتت (نوبل) على نفسها فرصة أن يقترن اسمها باسم طه حسين أحد فرسان التحدي، وأهم نماذج النضال الإنساني ضد الإعاقة، لأنه برغم فقد البصر في طفولته الفقيرة بإحدى قرى مصر، لم يفقد البصيرة، وتقدم حتى وصل إلى أعلى درجات الإبداع الثقافي والأدبي، إذ عين أستاذاً للأدب العربي بجامعة مصر عام (١٩٢٥م)، ثم عميداً لكلية الآداب عام (١٩٢٨م)، فوزيراً لوزارة المعارف المصرية.

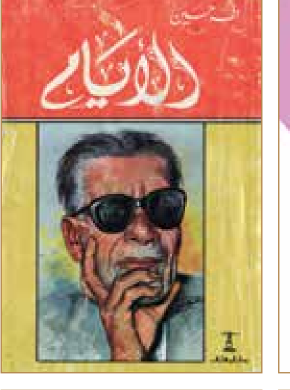
انطوت حياة طه حسين على سلسلة من المعارك والأزمات، منها معركته الكبيرة مع الأديب الشهير مصطفى صادق الرافعي، الذي لم يغفر له أبداً، أنه لم يحسن استقبال واحد من مؤلفاته، ومعركته مع عباس محمود العقاد، الذي كان يتمسك بالأصالة في مواجهة دعوات طه حسين إلى التجديد، وهو ما جلب له أشد الأزمات والمعارك الأدبية.

وأسهم في تطوير المسرح العربي، حيث ترجم باكورة نصوص المسرح الإغريقي، مثل مسرحيات (إلكترا - أنتيجونا - أوديب ملكاً) لسوفوكليس، وبذلك يرجع له الفضل في بناء وتأسيس مسرحنا العربي الذي كان تأخر في ترجمة هذه المسرحيات بسبب صياغتها بالشعر الإغريقي، وانتفع بهذه الترجمة كافة دارسي الأدب المسرحي والمهتمين. وكان طه حسين أيضاً في طليعة معلمي الدراما المسرحية بالمعهد العالي للفنون المسرحية عندما تم افتتاحه عام (١٩٣٦م)، ليسهم في صناعة الرواد من مؤسسي فن التمثيل العربي، وهي الأجيال التي صنعت مجد هذه الحقبة الفنية العربية مضرب الأمثال.

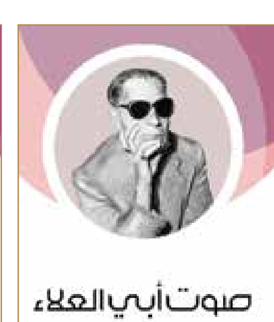
إنه طه حسين؛ النجم المتلألئ في سماء الإبداع العربي، بما كان له من فضل المشاركة في إنشاء وتكوين ما نتمتع به من نهضة فنية وإبداعية. ومن مبادراته أنه أسهم في مجال السينما والتلفزيون بأعمال مهمة، منها: (دعاء الكروان) و(الأيام) التي صدر كتابها عام (١٩٢٩م)، وصدرت ترجمتها إنجليزية على أجزاء، صدر الجزء الأول منها في لندن بعنوان (طفولة مصرية)، ومنها عرف الغرب شخصية طه حسين، وطموحه ومعاركه الأدبية والفكرية، وفي عام (١٩٣٢م) صدرت ترجمة سيرته بعنوان (بحيرة الأيام)، وفي عام (١٩٦٧م) صدرت ترجمة إنجليزية لسيرة طه حسين بعنوان (طريق إلى فرنسا).

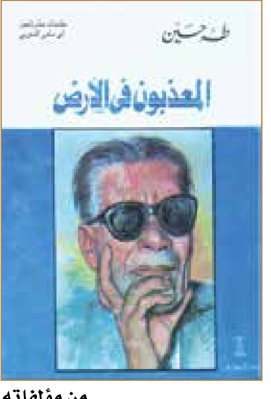
ابتعث طه حسين إلى (فرنسا) من قبل الجامعة المصرية للحصول على الدكتوراه، كما كانت أغلب البعثات، وفي باريس أحب (سوزان بريسو) التي بادلته الحب وأسهمت بدورها في دعم مسيرته الخالدة عبر علاقة

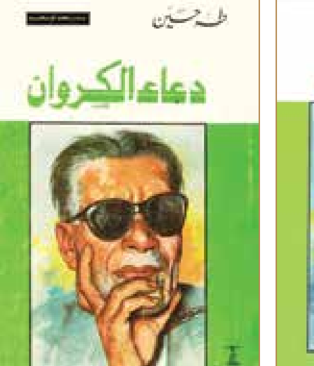


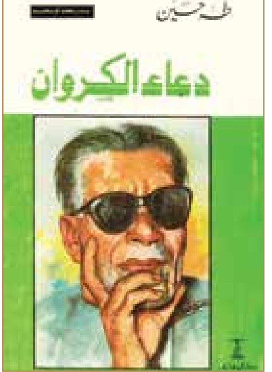












من مؤلفاته

زوجية فريدة جعلتها برغم رحيله في أواخر أكتوبر (١٩٧٣م) لم تفكر بأن تغادر (مصر)، وبقيت ببيتها تجتر الذكريات وتدون سيرته، وكيف جمعهما الحب وعاشا حياة مليئة بالصعاب حيناً، وبالسعادة حيناً آخر، وهكذا جمعت سوزان الذكريات المتناثرة وسردتها بأسلوب أدبي راقٍ اهتمت فيه بتفاصيل طه حسين، وتناست أمرها، ونشرت كل ذلك في كتاب بالفرنسية عام (١٩٧٥م) بعنوان (معك) تقول فيه: (ككل يوم أحد، أعيش من جديد هذا الصباح الذي انتزعت فيه مني، كلي معك).. وقد ترجم هذا الكتاب إلى العربية ونشرته دار المعارف المصرية، وعندما زارت الأمريكية الشهيرة (هيلين كيلر) أيقونة الإرادة الإنسانية القاهرة في مايو (١٩٥٢م)، كان من أهم مطالبها أن تلتقي طه حسين الذي وافق على ذلك وتحقق لها هذا اللقاء الأسطوري، الذي اصطحب فيه زوجته (سوزان)، والتي بدورها وصفت ذلك اللقاء بقولها: (هذه المرأة كانت بشوشة بقدر ما كانت لطيفة، كما كانت ذكية إلى حد خارق، ثم لأنه كان بالقرب منها سكرتيرة مدهشة، كانت تسمى فيما أذكر مس طومسون، لقد كانت تقوم بترجمة كل ما يقوم به بإخلاص لبق مستنير، كانت تعرف بالطبع لغة الصم والبكم في مثل هذه الحالة الخاصة إلى حد كبير، كانت تنقل الأسئلة والأجوبة بسرعة من طرف لآخر، وذلك بضغطة تقوم بها على حنجرة هيلين، أو بمس قبضتها).

وهكذا؛ بالرغم من عدم حصوله على جائزة نوبل، ظل طه حسين كما هو في موقعه الرائد من ذاكرة الإبداع، نجماً يتلألأ في سماء الأدب العربي والعالمي، ولايزال في الشرق والغرب في إفريقيا وأوروبا وأغلب أقطار الأرض، يعرف طه حسين صاحب (الأيام) و(المعذبون في الأرض) و(في الأدب الجاهلي) و(دعاء الكروان). طه حسين الفقير المناضل الذي أتى من جنوبي مصر، لكي يصبح عزيزاً مقدراً ووزيراً للمعارف، ينتصر لأفكاره بقوة وصلابة، ويناضل لكي يصبح التعليم في بلاده كالماء والهواء حقاً مكتسباً لكل الناس على أرض الوطن، في واحدة من أعظم قصص البطولة والنجاح وتحدي الإعاقة التي كان طه حسين أعظم نموذج لها من المكفوفين، وقد عرفت ملحمة كفاحه في أوروبا بعد سفره إلى فرنسا، حيث اشتهر بين الأوروبيين بانفتاحه وأفكاره التي غيرت كثيراً من ثوابت الثقافة العربية. كان نموذجاً عبقرياً لطفل كفيف تحدى الصعاب ليصبح مفكراً وأديباً ومحاضراً تحترمه أوساط الثقافة في جامعات أوروبا، وتتسابق على استضافته. وبرغم كل ذلك المجد، كانت لجنة جائزة نوبل تتفنن في تفويت فرصة طه حسين في الحصول عليها مرة بعد مرة، وهو الذي كان حضوره كفيلاً بأن يضفي على نوبل مزيداً من الشرف والقيمة والمصداقية والإنسانية، على العكس من غيابه الذي يضيف علامة استفهام جديدة إلى التساؤلات الكثيرة حول الجائزة.


مصطفى صادق الرافعي

عباس محمود العقاد

كشفت مصادر مؤسسة نوبل عن سجلاتها بأسماء المرشحين الذين لم يحصلوا على الجائزة في القرن الفائت

تولى العديد من المناصب التي أسهم من خلالها في تطوير مؤسسات تعليمية وثقافية وفنية



د. يحيى عمارة

طه حسين..

قارئ الفكر الإنساني بامتياز

ليس من الغرابة القول؛ إن من الظواهر الأدبية العريقة التي تمكنت من فرض المعرفة العربية، نجد قوة الأدب البارزة في كثرة قُرَّائه القدامى والمحدثين، الذين كانوا يحبون القراءة والكتابة دون إعطاء الأولوية للمنفعة الذاتية المغرضة الضيقة، بل كانت تدفعهم الغيرة (الهوياتية) للبحث عن وجود مساحة أخرى للثقافة العربية يستظل بها الانتماء الوجودي تحت شمس العالم. فالقراء لم يتركوا قضية إلا وقاموا بمعالجتها، أو عنصراً لم يطلعوا عليه، أو لم يناقشوه، ولم ينشغلوا يوماً عن أشياء تلهيهم عن الكتابة باليد أو باللسان، أو أن يستسلموا للعوائق الجسدية، أو النفسية، أو الاجتماعية، أو السياسية التي تقف سداً منيعاً في وجه إرادة الاطلاع والإبداع.

بيد أن القُرَّاء في هذه القوة أصناف ودرجات، لأن للقراءة طُرُقاً متعددة، ورغبات متباينة. فلن نغامر في حكمنا، إذا قلنا لن تجد قارئاً عربياً في الأدب العربي الحديث، يفوق العميد طه حسين اطلاعاً على ما أبدعته الإنسانية منذ القديم إلى زمن رحيله، أو متحدثاً عن عالم القراءة أكثر منه.

فالمتداول عليه أنه لم يترك شاذة ولا فاذة، كما يقال، في التراث الإنساني أدبياً، وفكرياً، وحضارياً، وتاريخياً لم يطلع عليها، قصد تحرير مجتمعه من التقليد العقيم والانفتاح على كل جديد مفيد في التنوير، والبناء، والتحديث. وكيف لا نصل إلى هذه النتيجة، وهو من هو الذي قرأ لعظماء الأدب والتاريخ والاجتماع والفكر، وأَحَبَّهم، من أمثال المعري وابن خلدون، اللذين قال عنهما في كلمته التي قدم بها رسالته عن ابن خلدون: (يحتفظ تاريخ الآداب العربية منذ عصر الجاهلية إلى عصرنا هذا، بذكر رجلين يمتاز كل منهما بابتكار خارق لم يتصف به أحد من المسلمين، أساتذة كانوا أم تلامذة).

لقد كان صاحب (حديث الأربعاء) قارئاً مُرَكَّباً تركيباً مزدوجاً، يتركب من أديب ومفكر يلتقيان في سؤال البحث عن رؤى إبداعية تسهم في تطوير الأدب العربي، وعن مناهج علمية عقلانية، ترفع من قيمة الوعي النقدي، لأن سيرورةَ المعرفة مَحَبَّةُ السؤال، وطريقَ العلم العقل، وماهيةَ الإبداع التبدل والتطور.

ويؤكد بدوره هذه المحبة في أكثر من كتاب؛ فلم يكن كلامه اعتباطياً، حينما قال في كتاب (جنة الشوك)، الذي يتبع فيه طريق الحوار الفلسفي السقراطي الأفلاطوني، بين الأستاذ الشيخ والطالب الفتى، ويتحدث فيه عن قضايا معرفية، وذوقية، وأخلاقية، وأدبية، عبر طَرْقه لوناً جديداً قديماً من ألوان الكتابة الإبداعية المسماة (إبيجرام)، أي النقش حسب تحديده، وهي الكتابة التي تتضمن شعراً قصيراً، وتأنقاً شديداً في اختيار الألفاظ، يعثر فيها القارئ على ما يحب أن يجد في الأدب من لذة العقل، والذوق، والقلب، والأذن، واللسان جميعاً. يقول: (أنا رجل أحب القراءة، وأحب القراءة المختلفة المتنوعة؛ أقرأ في الأدب العربي القديم والحديث، وأقرأ في

> للقراءة طرق متعددة ورغبات متباينة ولن نجد قارئاً عربياً يفوق طه حسين إطلاقاً في الأدب العربي

> لم يترك شاذة ولا فاذة أدبياً وفكرياً وتاريخياً وحضارياً لم يطلع عليها

الآداب الأوروبية القديمة والحديثة، وأجد في هذه القراءة متعة تكسب الحياة قيمة خاصة).

فمن بواعث الإشارة إلى وصف الرجل بالنسبة إلينا قارئاً للفكر الإنساني، هناك باعث الطرح المنهجي الفكري المقارن الذي يتخذه سبيلاً للمعالجة، والمناقشة، والاستنتاج؛ وكذلك باعث (الأنموذجية) العربية الناجعة في تقديم أهم درس معرفي، يساعد على خوض غمار الكتابة إبداعاً ونقداً، وهو درس القراءة التي تُدْخل الكتابة في فيض لا ينضب ينبوعه؛ ونعتقد أن الناشئة العربية في حاجة إلى الاحتذاء بتلك (الأنموذجية).

ثم باعث دهشتنا إزاء العمق المعرفي والرؤيوي الذي تعامل به، وهو يتحدث في كتاب له يحمل عنوان (قادة الفكر) الذي هو من المؤلَّفات المغمورة، التي لم يلتفت إليها متتبعو مشروع طه حسين، إذ لم يهتموا به إلا نادراً، بالرغم من كونه كتاباً نفيساً في باب مفهوم الفكر الإنساني لديه؛ وللتذكير، فالكتاب عبارة عن محاضرات أو مجموعة دروس كان يلقيها في الجامعة المصرية، حول الفكر اليوناني في السنة الدراسية (١٩٢١-١٩٢٢)، وذلك بطرح مجموعة من الإشكاليات المعرفية والفكرية، التي تنفتح على أسئلة جديدة لم تَأْلَفْها المعرفة الأدبية في ذلك الزمن. من بينها سؤال: لمن الأسبقية، للشعر أم للفكر في التاريخ اليوناني؟ إذ يحسم موقفه من هذا السؤال عبر مناصرة قيادة الفكر إلى الشعراء في العصور الأولى من حياة الأمة اليونانية، وغيرها من الأمم التي تشبهها قليلاً أو كثيراً على حد تعبيره، مثل الأمة العربية التي كانت تفكر بالشعر، وتحيا للشعر، وبالشعر تتواصل وتتطور قبل صدر الإسلام، حيث يقول: (فالعرب واليونان يتشابهون من هذه الجهة تشابهاً كاملاً، تستطيع أن تبحث عن فلاسفتهم وحكمائهم وقادتهم وساستهم ومدبري أمورهم الاجتماعية أيام البداوة فلا تجد إلا الشعراء)، وإشكالية تاريخ الفكر الإنساني عبر الحديث عن قادته الشعراء والفلاسفة اليونانيين(هوميروس، وسقراط، وأفلاطون، وأرسطاطاليس، كما جاء في كتابه، والإسكندر المقدوني، ويوليوس قيصر)، وفي العصور الوسطى بإيجاز وتركيز يحمل عنواناً استثنائياً (بين عصرين) وهو عنوان غير مألوف عند مؤرخي هذه الحقبة، وهنا تتجلى عبقرية طه حسين، في نَحْتِه للألفاظ والمصطلحات المعرفية التي لم يتعود القارئ مصادفتها في الحديث عن تاريخ الفكر الإنساني بما فيه فكر العصر الحديث، الذي يتأسس على مجموعة من الأفكار الجديدة والمتفردة، من بينها فكرة صعوبة الحسم في أمر ظاهرة القيادة أو الريادة الفكرية، حيث يقول: (لم يكن العصر الحديث مصطبغاً بصبغة واحدة ظاهرة كالعصور التي سبقته، ومن هنا لم يكن من الحق ولا من الصواب أن تبحث في هذا العصر عن قيادة واحدة للفكر، أو عن نوع واحد من قادة الفكر، إنما أنت مضطر إلى أن تبحث عن قيادات للفكر وعن أنواع من قادة الفكر). ثم كذلك، إشكالية العلاقة بين اليونان والشرق، إذ هناك اعتراف ضمني للمفكر العربي التنويري بالحضارة الشرقية، ومن بينها الحضارة العربية ومناصرتها فكرياً، في كثير من صفحات الكتاب، ونعتقد أن هذا العنصر قد تم إغفاله من لدن خصومه، الذين اتهموه بالتبعية المستلبة للمركزية الفكرية الغربية. فعلى سبيل التمثيل لا الحصر، نجده متحدثاً عن هذه الإشكالية التي تستحق أكثر من وقفة تأمل: (هذه المسألة هي العلاقة بين اليونان والشرق المتحضر، فأنت تعلم أنه بينما كانت الأمة اليونانية خاضعة لسلطان الشعر القصصي، الذي يمثلها ساذجة جاهلة قليلة الحظ من النُّظُم السياسية والاجتماعية الراقية، كان الشرق قد انتهى إلى درجات من الحضارة مختلفة، ولكنها راقية لا تقاس إليها حياة اليونان).

وخلاصة القول؛ إذا كان سارد أيامه قد كتب يوماً مقالاً يحمل عنوان (يوناني فلا يُقرأ) في رده على سوء فهم ما كان يكتب أحياناً من لدن الأديبين عبدالعظيم أنيس ومحمود أمين العالم في كتابه (خصام ونقد)، فقد ارتأينا أن نُحَوِّر عنوانه، ونقول إن طه حسين مفكر عربي قرأ وفَكّر ثم أبدع لِيُقْرَأ دوماً دون سأم أو ملل، إنها قمة عالم القراءة، وكينونة الكتابة باللسان، ومتعة الأدب، ولذة الفكر في الثقافة العربية الحديثة.

كان قارئاً مركباً تركيباً مزدوجاً من أديب ومفكر يلتقيان في سؤال البحث عن رؤى تطور الأدب

تتجلى عبقرية طه حسين في نحته للألفاظ والمصطلحات المعرفية وهو يتابع تاريخ الفكر الإنساني

قامة ثقافية أدبية تنويرية

عالم عبدالعزيز المقالح الشعري

انتهت سنة (٢٠٢٠م) والعالم لم يعد كما كان عليه في بداياتها. وعلى الرغم من أنني، مثل الجميع، أحتفظُ في هذه السنة (الكُورُونية) بالكثير مما سيظل عالقاً في الذاكرة لفترةٍ طويلة، فإنني قررتُ أن احتفظَ بشكلٍ خاص بذكرياتِ الأشهرِ الثلاثة الأخيرة منها، وهي الأشهر التي قضيتُ معظم وقتي فيها في رحلةٍ قرائيةٍ ممتعة لعالَم (عبدالعزيز المَقَالِح) الشعري، لغرض إعداد مختاراتٍ من قصائده ستظهر قريباً في كتاب بعنوان (حروفٌ مبرأةٌ من غبار الكلام).

د. همدان دماج

والحق أنني كلما قمتُ بعملٍ يخص المقالح، أو كتبتُ عنه، أتردد كثيراً، فقد قيل قديماً إن شدةِ القُربِ حجاب، وقُربي الشخصي منه، ومكانته عندي، وعند أبناء جيلي، هي من العُلوّ والتقدير والمحبة والمهابة ما تستدعي التأني، غير أني سعدت بخوضِ هذه التجربة التي دفعتني إلى قراءة مجمل إنتاجه الشعري من جديد، فكان شِعره، هذا البحر الساحر الرائق المُمتلئ بالجَمالِ والعُنفوانِ والحُزنِ النبيل، كَبُرَاقٍ طار بي إلى تُخُوم السماء، مُتنقّلاً بين مواويل الأمكنة، وسابحاً في مَجرّات الذات؛ كان بلسماً وجدانياً في هذا الزمن (الكُورُوني) المشحون بمختلف التّحدّيات والطافح بأوجاع الحرب وقسوَتِها.

مما لا شك فيه أن المقالح قد سجل اسمَه كأحدِ رموز وأعلام الأدب والثقافة العربيّة المعاصرة، وكان له الفضل الأكبر، ولايـزال، في فتح أبـواب اليمن الثقافية الزاخرة للعالم، وفتح أبواب الثقافة والأدب العربي والعالميّ على اليمن، حَدَّ اقتران اسمِهِ باليمن، واقتران اليمن باسمِه، وهو اقترانٌ له شأنهُ وقيمتُه، وما كان لأحدٍ أن يَبلُغَه لولا الإيمان المُتجذر في ذات المقالح، بهذا التوحّد الذي آمَن به وأخلصَ له وأفصحَ عنه يوماً حين قال:



في لساني يَمَنْ
في ضميري يَمَنْ،
تحتَ جِلْدي تعيشُ اليمنْ
خلفَ جَفْني تنامُ
وتصحو اليَمَنْ،
صرتُ لا أعرفُ الفرقَ ما بيننا..
أيُنا يا بلادي يكونُ اليمنْ؟!

ومـازلـتُ أتـذكّر ما حكاه سياسيٌّ يمنيٌّ مرموق، تم تعيينه دبلوماسياً في الجزائر بداية الثمانينات، عندما سأله سائقُ تاكسي في وهران: من أين أنت؟ وحين ردَّ عليه أنه من اليمن، قال له السائق مُرَحباً: مِن بلاد المقالح! ذكرت هذه الحكاية عندما زرتُ مدينة (براغ) لأول مرة، وهي المدينة العريقة بالفن والتاريخ التي يطلق عليها البعض (مدينة كافكا)، نسبة إلى الكاتب التشيكي فرانز كافكا، رائد الكتابة العجائبية والكابوسية، الذي وِلدَ فيها، وكتبَ عنها معظم أعماله الروائية الشهيرة. ولهذا تجد كافكا في كلِ مكان؛ في شوارعِ المدينةِ الضيقة، وساحاتها المشمسة، ومتاجرها السياحية، وفي عدد غير قليل من تماثيله ومجسماته بمختلف مدارسها الفنية، وفي (متحف كافكا) القابع وسط المدينة، والذي يحتفظ بمخطوطات الكاتبِ الأصلية، ورسائله الشهيرة، ومقتنياته الشخصية، ومعارض بصرية عن حياته وأدبــه. ذكـرتُ الحكاية وباغتني السؤالُ المستمر: متى سيحظى المبدعُ العربيُ بتكريم مماثل في مُدْنِه العربية؟

لقد عاش المقالح طفولةً صعبةً ككلّ أبناءِ جيله في اليمن، وتشكّلت أُولى ملامح وعيِه من البيئة التي تربّى فيها وانتمى إليها، والتي ارتبطت برفض حالة الـموت، والتطلع إلـى الانعتاق من أغلال القمع والظّلم وقسوة الفقر والتخلف، ولـم يتوقّف المقالح عن النّضال المباشر وغير المباشر دفاعاً عن بلاده ومبادئها السامية، وبثّ روح الحماس في الشباب التّوّاقين للحرية والعدالة الاجتماعية والتقدم المنشود.

الصمتُ عارْ
الخوفُ عارْ،
مَنْ نحنُ؟
عشّاقُ النهارْ..
نبكي،
نحبُّ،
نخاصمُ الأشباحَ، نحيا في انتظارْ..
سنظلُّ نَحفرُ في الجدارْ



المقالح مع محمد القعود وفؤاد الروحاني أمين

إمّا فتحْنا ثغرةً للنورِ،
أو مُتْنا على وجهِ الجدارْ.

والحقيقة أن المقالح، على تعدّد صفاتهِ الإبـداعـيّـة ومكانته الثقافية والاجتماعيّة الكبيرة، ينتمي أولاً وأخيراً إلـى الشِّعر؛ إلى كينونتِه المُتجذّرة في ذاته ووجدانه وعشقه الأبـديّ. بـدأت تجربته الشعرية منذ وقـتٍ مبكر في خمسينيات القرن المنصرم، وكان ينشرُ النصوصَ تـارةً باسمِه وتـارةً بأسماء مُستعارة، في فترة كان يقوم فيها الشاعر الشاب، المتعدد المواهب، بكل جِدّ ومثابرة، بتأهيلِ نفسه شِعرياً وفكرياً، وإعدادِها للدّور، الـذي كـان مكتوباً لها في تصدّر المشهد الشعريّ في اليمن، ورفعِ راية التّنوير والأدب والثقافةِ المعاصرة عموماً، لأنـه، كما قال البردوني، (أرادَ أن يبدو كبيراً منذ البداية)، وهو ما تحقق له منذ صدور ديوانه الأول (لا بد من صنعاء)، فقد أعلن عن نفسه كشاعرٍ كبير، وعن تجربة تجديديّة غير معتادة في الشعر اليمني كـان هو رائدها الأكثر جـرأةً واقتداراً. ومنذ ذلك الوقت، وحتى الآن، كرَّسَ المقالح جُلَ وقته وجهده أيضاً في تقديم أدباء اليمن المعاصرين بمختلف أجناس أعمالهم الإبداعيّة إلـى الوطن العربي، وقـام بتنشيط حركة النّشر والنقد الأدبيّ والعلمي، واستقدم من خلال مواقعه الإداريّـة المرموقة صَفوةَ الأدبـاء والمفكرين والفلاسفة والأكاديميّين العرب، في مختلف مجالات المعرفة، وكان من أهم رعاة الفن وأعمدة التغيير والتجديد الأدبي

> **بواكيره الشعرية تتسم بفنياتها الكلاسيكية واستلهامها للتراث اليمني العربي**

> **عاش المقالح طفولة صعبة ككل أبناء جيله فكان وعيه ابن بيئته اليمنية التي تربى فيها وانتمى إليها**

والثقافي والاجتماعي في اليمن الحديث.

ليس من المبالغة القول إن المقالح يقف، بشكلٍ أو بآخر، وراء كل أديب يمنيّ معاصر معروف، فعلى كثرة مشاغله والتزاماته ومسؤولياته، لم يبخل يوماً على أيّ شاعرٍ أو أديبٍ أو كاتبٍ من مختلف الأجيال بالدّعم والتشجيع والتقديم والنقد، كما ظَلَّ مواظباً بهمّةٍ عالية على حضوره اليوميّ في حياة اليمنيّين عبر مقالاته في الصّحف اليمنية والعربية، وبرامجه الإذاعيّة والتلفزيونيّة، وأشعاره التي يقرؤها الطلاب في المدارس، ومقدماته وأبحاثه وكتبه التي يعكف عليها طلابُ الجامعات والباحثون والأكاديميون، والعدد الهائل من رسائل الماجستير والدكتوراه، التي أشرف عليها عبر عقودٍ من الزمن، إضافةً إلى مئات المقالات والدراسات والأطروحات، التي كُتِبَت عنه وعن شعره، كلّ هذا الحضور الشاسع انعكس بالضّرورة على حجم تأثير شعره، على شريحة واسعةٍ جداً من القرّاء بمختلف أعمارهم واهتماماتهم، ومدى ارتباط هذا الشعر بحياتهم وهمومهم وقضاياهم وتطلعاتهم الكبرى.

في رحلة قراءتي الممتعة لعالم المقالح الشعري، التي سبق الإشارة إليها، مررتُ ببواكيره الشعرية بِسماتِها الفنيّة الكلاسيكيّة، ومواضيعها المشحونة بحسٍّ التحدّي، واستلهامها للتراث اليمنيّ والعربي، ثم دلفتُ إلى روحانيّاته الصوفيّة وفلسفته التأمليّة التي شكّلت علامةً فارقةً في شعره لفترة من الزمن، وهي الفترة التي شهدت أيضاً ملامحَ التّجديد الشعريّ الذي عرَّفهُ بـ(الأَجَد)، ومزاوجته بين الأجناس الشعرية والأدبيّة المختلفة، لتنتهي الرحلة على تخومِ بكائياتِه التي كتبها في السنوات الأخيرة، والماضي القاسي الرَّهيب الذي يحاول أن يعود من كهوفِه، شاهراً سيفَ الظّلام والموت في وُجوهِ الجميع.

أيّها الجائعونَ
أفيقُوا...
ولا تَصبِروا
كلُ شيءٍ سَيمضي
كما يَشتهي الجُوعُ
ليس كما يَشتَهي الجائعون
هكذا قالت القَنواتُ..
فلا تَصبِروا
واحذَرُوا..

لقد رفضَ المقالح الصمت عما يجيشُ بداخله من حرقةٍ وألم، وجاهرَ بالبكاء على وطنه وناسه، البكاء الذي يشعره بأنه لايزال حياً لم يمت بعد، فالصمتُ بالنسبة له قرينُ الموت، والتجاهلُ قرينُ الخيانة:

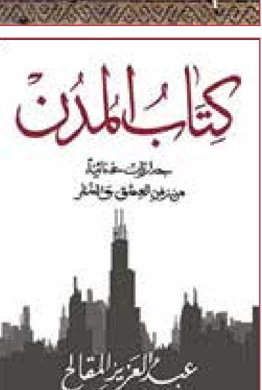
سَأبكي
وأَبكي
لأشعرَ أَني مازلت حيّاً
وأَنَّ دَمِي رهنَ قيدِ
الحياةْ
فلا تُرغموني على الصمت
إني إذا ما صَمَتُّ أَموتُ،
إذا ما افتقَدتُ بكائي
وصوتي
انتقلت إلى عالمِ الميتينْ

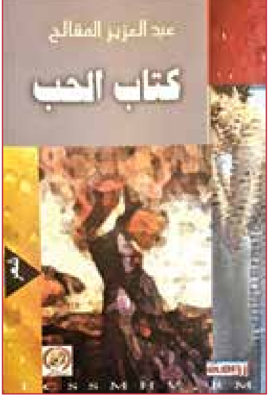
في كل هذه الـمُنعطفات التجريبية، وعلى امتداد الرّحلة الشعريّة الباذخة، ظلّ شعرُ المقالح مزيجاً مُتقناً من شفافيّةٍ لغويّةٍ مُبهرة وتوهّجٍ فكري عميق، كما ظلَّ الإنسانُ العربي بعذاباتِه وآمالِه وتطلعاتِه هو أَصل النقطة التي تتشكل منها دوائـرُ بحارٍ ومحيطاتِ عوالِمه الشعرية، فلم يكتُب أَحَدٌ عن الفقراء وحقهم في المساواة، أو أفردَ لِلأُمِّ والأصدقاء

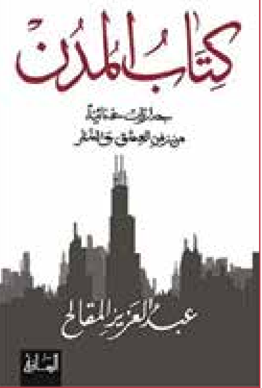
كرس جل وقته وجهده وإبداعه لتقديم أدباء اليمن واستقبل صفوة المبدعين والمفكرين العرب

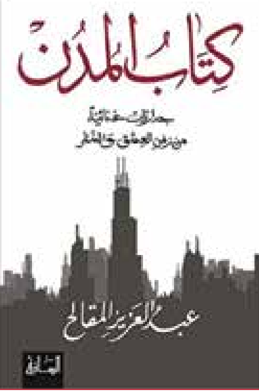
خلال مسيرته الطويلة ظل شعره مزيجاً متقناً من شفافية لغوية وتوهج فكري عميق











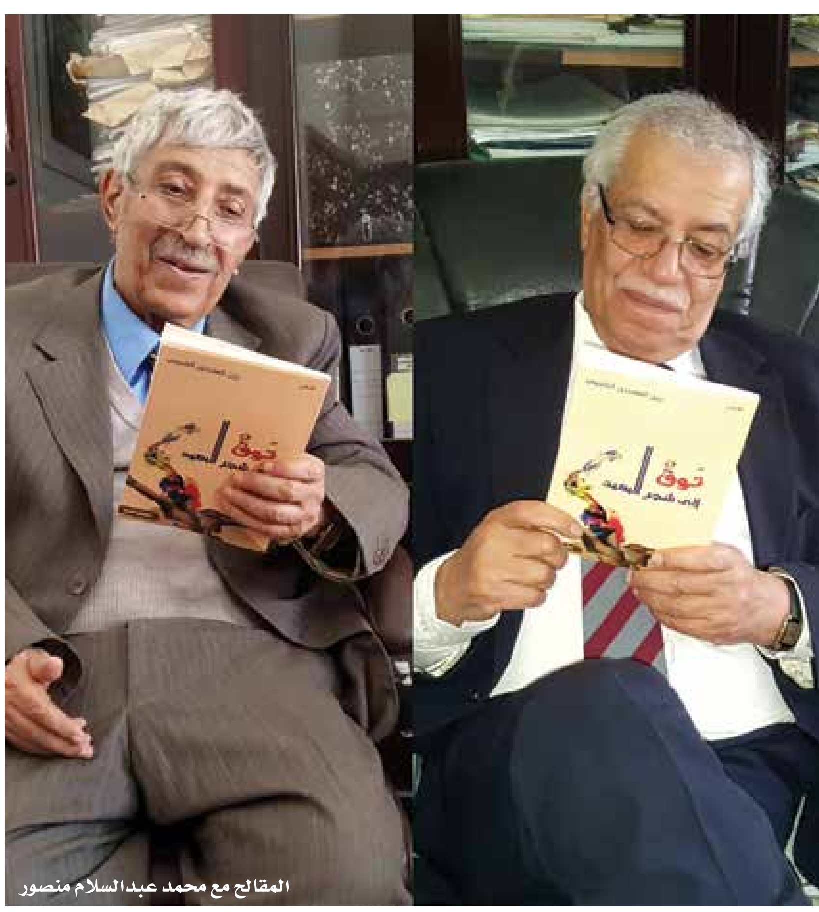
من مؤلفاته

والمدن دواوينَ بعينها، مثلما فعل المقالح، ولم يكتب أَحَدٌ عن الحُبِّ في وطنٍ خاصَمَهُ الحُبُّ، أو كَرَّسَ حياتَه وشِعره لمدينةٍ عاش فيها وعاشت فيه، كما فعل المقالح مع (صنعاء) التي لم يغادرها منذُ عقودٍ، والتي أهداها عشراتَ القصائد، ونشرَ عنها ديواناً شِعرياً أسماه (كتابُ صنعاء). كما لم يكتُب أَحَدٌ عن الحُزن في بلادِ (السّعيدة) مثله، حتى أصبح الحزنُ إحدى السّمات الأكثر وضُوحاً في شِعره؛ الحزنُ الذي لم يتَخلَّ المقالح عنه ولا هو تخَلّ عن المقالح، كما يقول البردوني، والذي بفضلِه أصبح المقالح شاعراً حسب اعتراف الشاعر نفسه في مقدمة ديوانه الشعري (رسالة إلى سيف بن ذي يزن):

يتملَّكُني حزنُ كلِّ اليمانيينَ
يفضحُني دمعُهُم..
جُرحُهم كلماتي
وصوتي استغاثاتُهم..
يتسوَّلُ في الطُّرقاتِ الصَّدى
كلَّما قلتُ: إنَّ هواهم سَيَقتُلُني
ركضَتْ نخلةُ الجوعِ في ليلِ منفايَ
فانتفضَ العُمرُ
وارتعشَتْ في الضلوعِ دفوفُ الحنينْ

في الرّحيل المبكر للشّاعر اليمنيّ محمد حسين هيثم، قبل سنوات، كتبَ المقالح أنّه لو كان هناك عشرة شعراء في اليمن فهيثم أحدهم، ولو كان هناك خمسة شعراء في اليمن فهيثم أحدهم أيضاً، في مقاربةٍ بلاغيّة أراد بها المقالح أن يؤكّد أهمية التجربة الشعريّة لهيثم، فاليمن دون شَكٍّ مُترع دوماً بالشعراء النجوم الكبار؛ فهل يمكن لنا يا ترى أن نُحاكي مثل هذه المقاربة البلاغية عن المقالح وموقعه الأول في ناصيةِ الشِعر في اليمن؟

لقد عاش المقالح حياةً عبقريةً، فذّةً، مليئةً بالتحدّياتِ والإنجازاتِ الشعريّة والثقافيّة والفكريّة الكبرى، ونالَ عدداً من الجوائز، وأوسمةِ الفنونِ والآداب، من اليمن ومن خارجه، ووصل شِعره إلى أصقاع كثيرةٍ من العالَم، بعد أن تُرجِمَ إلى عددٍ من اللُّغات، ووَضَع لنفسِه مكانةً رفيعةً ومُميَّزةً في قلوب الملايين من قُرائِه وتلامذته ومحبّيه، في اليمن والوطن العربي، تاركاً بصمتَهُ الفارقةَ في ديوانِ الشّعر العربيّ، كأحَدِ أهَمّ وأشهَر شعراء العربية المعاصرين.



المقالح مع محمد عبدالسلام منصور



كافكا



محمد حسين هيثم



البردوني

لأرضِ الرُّوحِ أكتُبُ ماءَ أشعاري
ولله الذي بسمائِه، وجَلالِه، يحتَلُّ وِجْداني
وأفكاري
وللأطفالِ،
للمَرْضى،
وفي رحابِ اللّه تحتفلُ السماءُ به،
لِكُلِّ مُسافرٍ في شارعِ الإيمانِ
تُشرقُ في مرايا قلبه
أسرارُ مَنْ سَوَّاهُ من ماءٍ وفَخّارِ
لهمْ أتعمَّدُ النَّجْوى
وأرسُمُ ظلَّ أحزاني
وأوزاري

من خلال قراءتي لمجمل إنتاجه الشعري وجدته شاعراً ولد كبيراً



أحمد يوسف داوود

مقدمة في طبيعة النقد

عموماً، يمكن وصف النقد الأدبي بأنه قراءة لنص أدبي مكتوب، تظهر ما فيه، وما له وما عليه، من وجهة نظر ذلك القارئ الذي هو (الناقد)، وهو في الأصل قارئ يجب أن يكون متسلحاً بمنهج نقدي، هو في الأساس دليله إلى ما يمكنه أن يكشف عنه من مخبوءاتٍ دلاليةٍ، إفراديةٍ وإجماليةٍ، في ما يخبئه النص المقروء.

وأعتقد أنه كان من الواجب هنا أن نشير إلى حتمية تعدد مناهج القراءة النقدية المختلفة، وإلى عناصر اختلافها ونقاط اتفاقها، وحتى إلى المرجعية الفلسفية النقدية لكل منها.. إلى آخر ما هنالك من عناصر ذات صلة بعملية القراءة وإيضاح أمور التلقي من قبل القارئ العادي، أو حتى المتخصص وما بينهما، غير أن الحيز المتاح هنا لا يتسع لهذا كله.

وقد تستدعي القراءات النقدية للنصوص الأدبية أنماطاً من الربط المتضافر، بين مجموعاتٍ من المفهومات والأحداث التاريخية والراهنة، لتقيم بذلك نوعاً من الربط العام بين الإشارات النصية إلى الماضي، عبر الصياغة في حاضرٍ قد لا يمكن وصفه إلا بأنه مفارق، حتى ليصبح النص غالباً أقرب إلى إعادة إنتاجٍ لذلك الماضي إنتاجاً يقلد صيغة الحاضر، الذي بدوره قد يشير إلى ما يمكن أن يكون دالاً على احتمالاتٍ تبدو كأنها مضمرةٌ في ما قد يخبئه المستقبل، وبهذا قد يصبح بعض النقد المتميز استكشافاً تنبئياً مرمزاً لما قد تجيش به حركة الحياة في توجهها العام نحو (ولادة من طبيعةٍ أخرى) مخبوءةٍ في ذلك المستقبل.

وما قلناه حتى الآن قد يبدو أنه ينطبق على القصيدة وحدها أو الشعر وحده، فماذا إذاً عن بقية الأشكال الأدبية الأخرى؛ كالقصة القصيرة والرواية على سبيل المثال لا الحصر؟

في الواقع إن تداخل الأجناس الأدبية الذي قد أنجزه عصرنا الحديث، يسوغ تعميم الذي أوردناه حتى الآن، لينطبق عموماً على هذه الأجناس الثلاثة دون فوارق ذات أهميةٍ خاصةٍ أو طبيعةٍ استثنائيةٍ من وجهة النظر النقدية إجمالاً. وأعتقد، وفقاً لما ذكرته، أننا إنما نكتب النقد حسب ما تقدم، لأننا نجد أنفسنا أمام صيغةٍ معقدةٍ وعاليةٍ من التركيب الجدلي لانكشاف معنى ظاهرة الوجود الإنساني وآليات، أو ميكانيزمات الترابط بين صيغ التوزع لمفرداتها: في التاريخ الإنساني العام، كما في التاريخ القومي الخاص، وفي تواريخ أنساق مجتمعية محددة ومحدودة، داخل كل تاريخٍ قومي، وصولاً إلى التواريخ الشخصية للأفراد: النفسية منها والعملية والتجريبية في أطر تلك الأنساق، على اختلاف ما بينها من قوة الحضور والأداء الفاعل معرفياً وسلوكياً.. إلى آخره!

وتبدو هنا كلمة (تاريخ/تواريخ) مجرد مصطلحٍ تركيبي لمتحصلات الوعي البشري الراصد لظاهرة الوجود الإنساني؛ في كل أشكال سيرورتها التفاعلية، وفي مختلف ميادين حركتها وصيغ تعبيراتها عن ذواتها، وعن اندفاعها الانتقالي إلى مستقبلٍ، هو دائماً قيد الإنجاز، وقيد التحول إلى حاضرٍ عابرٍ فماضٍ محتوىً في الذواكر الجمعية المتنوعة بتنوع

> الناقد هو قارئ متسلح بمنهج نقدي يتخذه دليلاً لما يمكنه أن يكشف عنه في ما يخبئه النص

المجموعات البشرية داخل وحدتها الكلية، برغم الصراعات.. وحيث لكل فردٍ نصيبه الخاص من ذلك كله.

في هذه الأطر؛ يصاغ الأدب عموماً، وتنجلي وتتجلى قضية النقد وقيمته على وجه الخصوص، من حيث هو شاهد على حركة التاريخ في مختلف تجلياتها، ومبشر بآفاق سيرورتها المستقبلية، بصرف النظر عن تفصيلات ما يمكن أن يحدث فعلياً من مستجداتٍ في حركة الواقع، ومن معطياتها الإفرادية التي تدل على أي تحولٍ في الخط العام لما يستجد فيها مما لم تكن مؤشرات حدوثها منظورةً قبلاً. ولعله من المرجح أن السبب في ذلك يرجع إلى أن كلاً من الأدب والنقد معاً، هو (فعالية فردية) في نهاية المطاف.. ومن العسير جداً على الفرد أن يحيط بأكثر من جزءٍ ضئيلٍ من تفاصيل حركة التاريخ، في ما قد كتب له من عمرٍ قصير، مهما بذل من جهودٍ مثابرةٍ في المتابعة والاطلاع.

وبعباراتٍ أخرى؛ بما أن النقد يمارسه أفراد في نهاية المطاف، فإن مما هو مفيد أن نقول: (إن المحدود، أي المعرفة الفردية هنا، يظل قاصراً عن أن يحيط باللامحدود، الذي هو هنا أيضاً؛ جملة تجربة الوجود الإنساني الفاعلة والمستمرة في تقديم جديدها بلا توقف) برغم توق الإنسان إلى تحقيق ما يمكن أن نسميه: المعرفة شبه الكاملة والمتكاملة.

والنقد، هكذا، مرغمٌ على تجزيء الموضوعات وأقسامها المفردة، بحكم عدم قدرته على تجاوز محدودية قدرات العقل الذي ينتجه، وبحكم طبيعة ذلك اللامحدود، من حيث هو (سلطة ذات طابعٍ إطلاقي) بالنسبة إلى المحدود، ومن حيث هو (موضوع أعلى) مطلوب معرفته بالنسبة إليه كمحدودٍ أيضاً.

ومن هنا؛ صار الاجتزاء قضيةً منهجيةً إجرائيةً مشروعةً في الفعالية النقدية، وصار الطموح الضمني للنقد إلى الاتصال الكاشف بأغوار ما يعتبر مخبوءاً في النص، واجباً إجرائياً أعلى كذلك. لكننا معه نصل إلى أولى الخطورات التي يجب أن تسجل: خطورة إحلال الرغبة الشخصية للناقد محل ما هو موضوعي في المحمولات النصية.

وفي العمل النقدي العربي، مع توكيد طبيعته الاجتزائية الدائم، تتم دائماً ما يمكن أن نسميها (مواجهةً مع سلطاتٍ بالغة التنوع) ماضويةٍ وراهنةٍ، دينيةٍ ودنيوية، سياسيةٍ واجتماعيةٍ واقتصادية.. إلى آخره، فيما يمكن أن يشبه نوعاً من (حربٍ مفتوحةٍ) لكنها غير منظورةٍ تقريباً! وهنا نسجل أولى تلك الخطورات التي تواجه النقد عموماً، والمتمثلة في: خوف الناقد ونكوصه اللذين يتبديان في الانحراف عن قول ما يراه من حقائق محمولةٍ، أو مشارٍ ولو تلميحاً إليها في النص المنقود. وبعبارةٍ أخرى: يقوم بتجاهلها أو بإبدالها (بتزييفاتٍ) تدعي الموضوعية، بما لها من سلطةٍ، بينما هي لا تزيد عن كونها مصادرةً عليها.

إن كل عملٍ نقدي إجرائي، أي غير تنظيري، يجب أن يكون (ضدي التوجه بالمعنى الإيجابي)، ومن حيث المبدأ. وضديته هذه هي الأساس المشروع لما له من قيمةٍ في النهاية، فهي الدافع إلى تحقيق المستوى المطلوب من صحة نتائجه في كشف ما للنص وما عليه.. وهي الدليل الذي يقود النتاجات التالية إلى مستوياتٍ جديدةٍ أرقى وأعلى في القيمة، بالمساعدة على دفع مستويات تأثير القراءة العامة إلى آفاقٍ جديدةٍ، أرقى من التمثل للواقع واستيعابه جيداً وتطويره، نحو نقلةٍ جديدةٍ أعلى فيه.

إن الضدية هنا لا تكون إلغاءً لمعطيات النص المنقود، بل هي (مواجهةٌ جداليةٌ لعناصر الثبات) التي هي أساس تعفن البنيات في عمليات حركة الواقع، أي أنها أساسٌ عام للتخلف. وعليه؛ يكون النقد منشطاً للتجديد في الوعي العام، ومحفزاً للارتقاء المجتمعي بصورةٍ إجماليةٍ في مختلف الجوانب التي يقوم عليها وجوده، إذ يفترض أن غاية النقد مستخلصةٌ، ذهنياً، في الأصل من مجموعٍ معرفي واسعٍ ومدققٍ عند الناقد لمجمل ما يواجهه مجتمعه في عملية نهوضه وتقدمه من صعوباتٍ ومعوقات.

وبناءً على ما تقدم، يمكن القول: إن غاية النقد عموماً هي ذاتها التي ترسم له أمداء حركته الإجرائية، وتضبطها في أطر متطلبات القواعد المنهجية التي يجب أن تكون موضحةً بدئياً، ومتسمةً بالقدر المتاح والكافي من الدقة، ولكن دقتها التي يفترض أنها صارمةٌ نسبياً، يجب أن تتمتع بالقدر الكافي المتاح من المرونة، لتسهيل الفهم والتمثل لما ينكشف للقراء، وربما للناقد ذاته، ما كان غائباً أو مغيباً، قبل الحوار المفترض، حتى عن معرفة الناقد ذاته في القراءة الأولية.

لا بد من تعدد مناهج القراءة النقدية وحتمية اختلافها واتفاقها حسب مرجعياتها

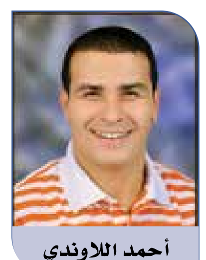
يصير النقد المتميز استكشافاً تنبئياً مرمزاً لما قد تجيش به حركة الحياة المخبوءة

تتجلى قضية النقد وقيمته من حيث هو شاهد على حركة التاريخ ومبشر بآفاقها المستقبلية

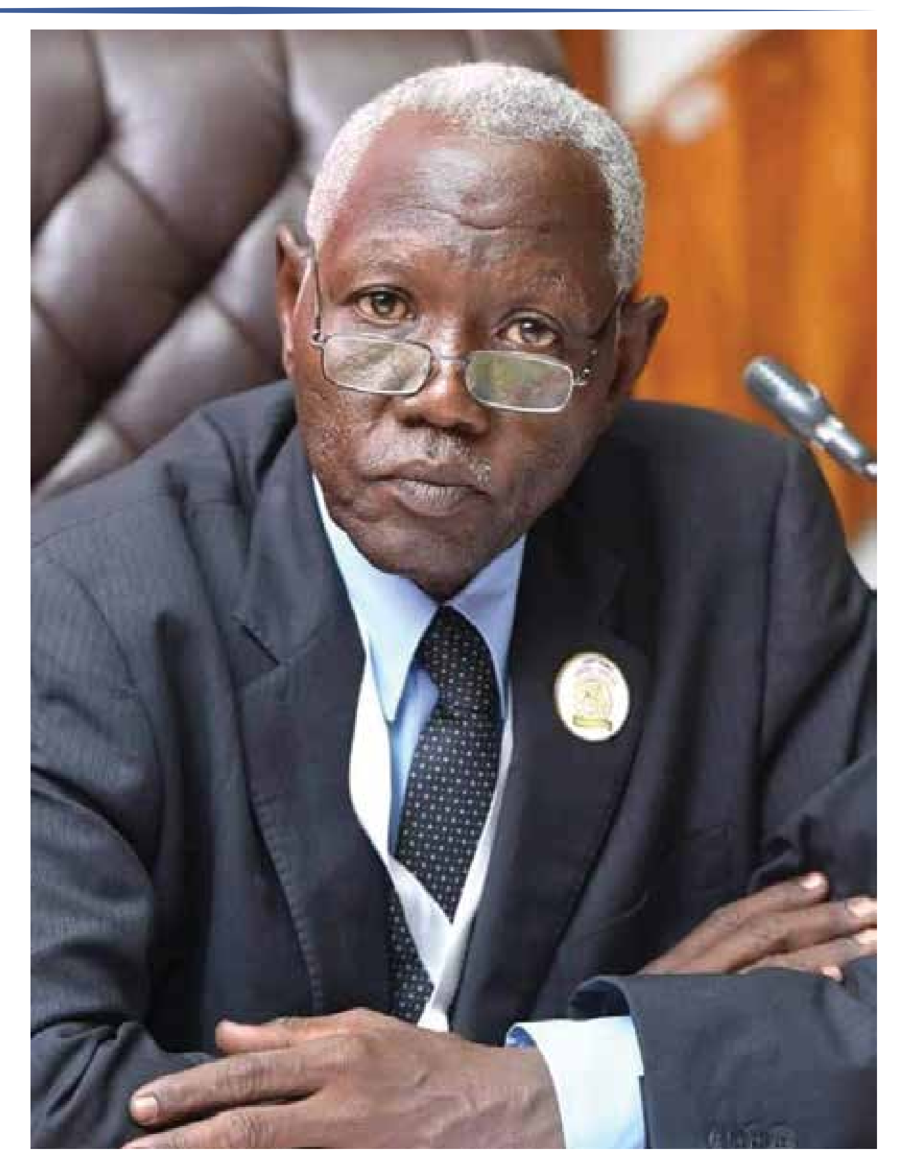
مزج أنهار الذاكرة بحبر الكتابة

عادل سعد يوسف:

أحاول العبور جمالياً بين الأجناس الأدبية


أحمد اللاوندي

عادل سعد يوسف؛ شاعر وروائي ومسرحي سوداني، ولد بمدينة (عطبرة). حصل على ليسانس الآداب قسم اللغة العربية في جامعة القاهرة فرع الخرطوم (النيلين حالياً). عمل معداً لبرامج إذاعية بإذاعة عطبرة وأم درمان، وحاز عدة جوائز، منها: جائزة التأليف المسرحي في مهرجان المسرح التجريبي بالخرطوم (١٩٩٦)، وجائزة الطيب صالح فرع الرواية بدورتها العاشرة (٢٠١٢). له عدة روايات من بينها: (أتبرا.. خاصرة النهار)، و(الأتبراوية كهرمان الحِجَاج الأنيق). وفي الشعر: (سفر الموت)، و(الرمل)، و(كشجرة تستدل بالضوء). كما أصدر: (وقت لبذرة العاصفة) و(دي الحبيبة) و(أغنيات للوطن)؛ وهي نصوص باللغة المحكية السودانية..



■ ماذا عن النشأة التي لاتزال حية بذاكرتك وتحملها أينما حللت؟

– ولدت بمدينة تنهض على فضاء تاريخي مختلف، إنها النموذج (الكوزموبليتان) المصغر، مدينة تأسست على صهر تفاصيل الإثنيات المختلفة.. بنهم كانت طفولتي تقتات الكلام من برازخ شوارعها الطويلة، من تلك المنازل المسكونة بالعناق، وتشرب من موج النيل الساكن شموخ أبنوسها الجمالي. هنا ركضت على دغل أحلامها، في الانعتاق المبارك لقرص الشمس بشهر مايو، هنا فهمت أن كل شيء حقيقي ومختلف عن أي شيء آخر. مزجت أنهار الذاكرة بحبر محاولاتي الباكرة، محاولات اختلاس الذاكرة الاستثنائية، وسنونوات الثرثرة بمهرجان الحكايا.

■ في روايتك (أتبرا.. خاصرة النهار) الفائزة بجائزة الطيب صالح، نجد أن المكان له حضوره الطاغي.. ما الرسالة التي أردت توجيهها؟

– أتبرا (عطبرة) بكل تأكيد؛ المكان في تموجاته الجدلية المدينة/الإنسان، هنا المكان يصبح لؤلؤة مشبوكة بالقلب، يصبح حديقة تقدم أزهارها للقطارات العابرة، إنه بناء لغوي/ أنطولوجي، أحاول عبره الكشف عن تلك السجلات، التي تشكل

الحامل الرئيس للحظة التاريخية المتحركة، أن أقول ما سكت عنه التاريخ الرسمي، محاولاً إعادة الاعتبار للهامشي والمنسي وأدواره الفاعلة.

■ منذ (١٩٩٣) تشتغل على فكرة التدوين الجمالي.. إلى أي مدى ترى أن التدوين عابر للأجناس؟

– فكرة التدوين الجمالي كما تحدثت عنها، تقوم على النظر في الهامشي الشفاهي؛ ومن ثم المتون، ومنه أعبر لأجناس أخرى، تشكل اتساعاً في مدى الرؤية وانفساحاً في القول، كالقصة والمسرح والرواية والمحاولات الجمالية/ التدوينية. وهو مصطلح مركب، يمكنه امتصاص عدد من الأجناس في نص واحد لا يغفل دور الشفاهي كمتن منعزل قائم على بناء الحكي وفقاً لراوٍ ما، ويعيد إنتاجه جماليّاً من خلال الكتابة التي هي الأساس، بسلبها وإيجابها.

هذه المحاولة الجمالية؛ من حيث إنها محاولة، فهي بالضرورة عابرة للأجناس، يقول رينيه ويليك: (إن التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا، فالحدود بينها– أي الأنواع الأدبية– يتم عبورها باستمرار، والأنواع تخلط، يتم خلطها أو تمزج، والقديم منها يترك أو يحوَّر، أو تخلق أنواع جديدة أخرى، إلى حد صار معها المفهوم نفسه؛ أي مفهوم النوع الأدبي موضع شك). فمحاولتي تتموضع في التأسيس التجريبي المستمر، فهي مشروع منفتح بما يحمله من إمكانات مضافة، تفتح أفق الكتابة على غير المحدد بالأشراط المدرسية للتسميات الأجناسية، لذا؛ أسمي نفسي كاتباً محاولاً، أو محاولاً جماليّاً.

■ من خلال دواوينك نجدك مشغولاً بالدرامية. فهل هذا الأسلوب هو الأفضل لكي يصل النص إلى القارئ؟

– الدرامية تمتلك طاقات تعبيرية عالية، هي الاستبطان التساؤلي الحارق عن الكينونة، والسير مشهدي المتكئ على اليومي الحميمي والصارخ المفارق، المسربل بالكثافة الإيحائية، الأقانيم الرؤيوية المتفجرة من الصراع الداخلي العميق للأنا الشاعرة في مقترحها التواصلي مع الآخر، هنا ينبني التوتر

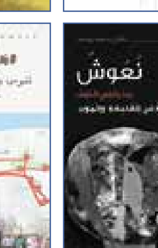


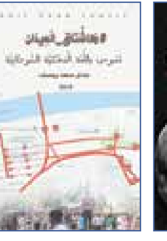
مدينة عطبرة











من مؤلفاته

والحركة على أفق التعبير الجمالي البولوفيني الذي يستمد مكوناته من الواقع ومن علاماته الثاوية بالوجدان المشترك، هي تحريك مزيج انفعالات المتلقي في تموج مشهدية الصورة الشعرية. برغم ذلك؛ لا أستطيع الجزم بهذا التأثير الكلِّي في ذائقة القارئ، فالجزم يجعل القارئ نمطاً متماثلاً. إنه عندي مبدع يمتلك سماءً رحبةً من القراءات التأويلية.

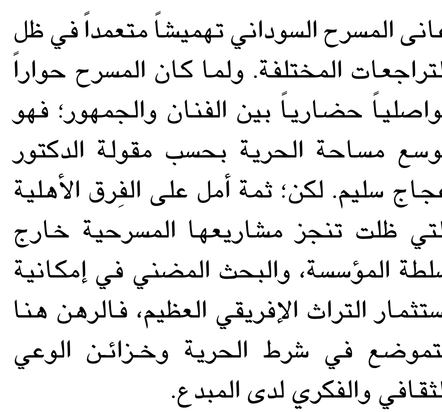
■ كونك كاتباً مسرحيّاً أيضاً: أين تكمن أزمة المسرح السوداني في الوقت الحالي؟

– أزمة المسرح ليست سودانية فقط، إنها تطال المسرح العربي كله، إنها مركبة وبالغة التعقيد، وتكمن في الراهن الثقافي والسياسي، في غيبة الخيال الإبداعي الخلاق. مازال المسرح يراوح في البحث عن هويته الخاصة، فأسلوبية التنوع التجريبية ما هي إلا محاولة تواصلية مع الجمهور بغرض ترسيخ المسرحة كتعبير في تربة المنجز الإبداعي الكلي. وهذا لا يعني غياب التجارب المسرحية الناجحة والناجزة على خريطة المسرح عامة، والسوداني خاصة، لكنها تظل محاولات محفوفة بكثير من المشكلات، لقد

> **(عطبرة) مدينتي تنهض على فضاء تاريخي متميز تصهر كل الإثنيات وتبقى في الذاكرة مسكونة بالعناق**

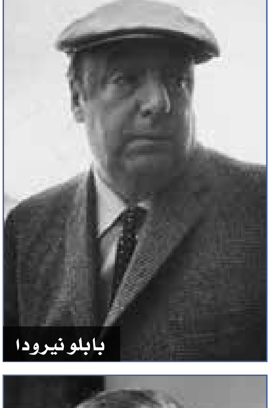
> **أفق الكتابة ينفتح على غير المحدد بالأشراط المدرسية للتسميات في الأدب**

عانى المسرح السوداني تهميشاً متعمداً في ظل التراجعات المختلفة. ولما كان المسرح حواراً تواصلياً حضارياً بين الفنان والجمهور؛ فهو يوسع مساحة الحرية بحسب مقولة الدكتور عجاج سليم. لكن؛ ثمة أمل على الفِرق الأهلية التي ظلت تنجز مشاريعها المسرحية خارج سلطة المؤسسة، والبحث المضني في إمكانية استثمار التراث الإفريقي العظيم، فالرهن هنا يتموضع في شرط الحرية وخزائن الوعي الثقافي والفكري لدى المبدع.





بريخت



بابلو نيرودا

رسول حمزاتوف

■ **لمن قرأت من الكتاب العالميين؟**

– أن تنشأ في مدينة بها ثلاث مكتبات عامّة غير المكتبات الأسرية الخاصة، هذا غنى معرفيّ استثنائي، ينابيع محتشدة بالضوء، كنت شغوفاً بالقراءة ولاأزال.. فعلى سبيل المثال؛ قرأت طاغور ورسول حمزاتوف وبابلو نيرودا وبول إلوار وميغل آنخل أستورياس وإليوت وشينوا أشيبي وبرتولد بريخت وأنطونين أرتو؛ فالكتّاب لهم وجه واحد في روحي. وأنا قارئ يتميز بدرجة من الإيجابية.

الطيب صالح





ت. إس إليوت



بول إلوار

■ **عادل سعد يوسف، من شعراء الفصحى القلائل في السودان، الذين استثمروا اللهجة السودانية في الكتابة.. ألا تحدثنا عن تجربتك بهذا المجال؟**

– أنت تعني تمثلات اللغة (المحكية/ العامية) واستصحاب ملفوظها بمخزوناته العلامية، المخزون الدلالي القابع في التقاطعات الحرجة بينها وبين المتن الفصيح، هذه ميزة مضافة للعربية في السودان، إذ إنها تمتلك- أي العامية- رصيداً ثقافيّاً ومخزوناً علاميّاً مختلفاً عن الأقطار العربية الأخرى، ونظاماً قولياً متعدد الأنساق، تسنده شبكة ألسنية/ جغرافيَّة ضخمة. هذه الدلالات الإضافية لها جنونها الساحر، وهي تحاول أن تنجز صوتها الخاص والمتفرِّد في القصيدة السودانية. أنت تعرف أنني أكتبِ بالمحكية/ العامية والفصيح، لذا قلت قبلاً: إن الكتابة بالعامية تضع العربية في مأزق تواصلي، لكنه موضوعي بالنسبة إلى خريطة الوجدان الجمعي، فهي اللغة الأمومية، لغة اليومي والمعيش. فشعراء العاميات أكثر رسوخاً بالوجدان الشعبي.





في إحدى الندوات

■ **مجموعتك الشعرية الأحدث (كشجرة تستدل بالضوء) صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة. لماذا حرصت على إصدارها هناك؟**

– لا شك أن مصر مركزية نشر، ولها إرث تاريخي عميق.. بالتالي؛ لها مزايا متعددة وكثيرة، منها الانتشار على فضاء جغرافي واسع، وقدرتها الإعلامية التأثيرية في المحيط العربي كافة، إضافة للمقروئية العالية التي تتوافر عليها، كما لا أخفي عليك، أن الخيار جاء في البدء كاختبار لمقدرتي الإبداعية، مع أني نشرت من قبل في الهيئة المصرية العامة للكتاب عدداً من الكتب، وبالتالي كانت هيئة الكتاب اختياراً ينتمي لهذه الذاكرة التاريخية.

> **كنت منذ طفولتي شغوفاً بالقراءة ولاأزال فأنا قارئ إيجابي وجميع من تأثرت بهم لهم وجه واحد في روحي**

> **تظل مصر ذات الإرث التاريخي العميق على قدرة إعلامية تأثيرية في المشهد الثقافي العربي**

نسيم

«النشاز»
أو تعدّد الأساليب الروائية

لم يختر هرفيه لوتيلييه (Hervé Le Tellier)، وهو الكاتب الفرنسي الفائز بجائزة غونكور لعام (٢٠٢٠)، الجائزة الأرفع من بين الجوائز الأدبية الفرنسية، لروايته الثامنة (النشاز) الصادرة عن دار غاليمار العريقة، في ٣٣٨ صفحة، لم يختر بطلاً واحداً، وإنما مجموعة من الأبطال، هم نساء ورجال وطفل يمتلك كل منهم قصّته وسرّه، وقرر أن يجمعهم كلّهم معاً في مكان مغلق واحد، هو متن طائرة بوينغ (٧٨٧)، متّجهة في رحلة من باريس إلى نيويورك، في تاريخ (١٠ مارس/آذار ٢٠٢١)، أي في العام المقبل طالما أن الرواية نُشرت في العشرين من شهر أغسطس/آب (٢٠٢٠).

في بداياته، تخصّص هرفيه لوتيلييه (٦٣ عاماً) في مادة الرياضيات، ثم درس الصحافة في معهد الإعلام، ثم الألسنيات، قبل أن يتفرّغ للكتابة، روايةً وشعراً وبحوثاً. تتضمن أعماله ثماني روايات، أشهرها هي (النشاز) التي يقول الكاتب إنه أرادها (رواية كبرى، قصّة يخرج منها الناس وهم مصابون بالدوار).. وهذا ما يصيب القارئ بالفعل، وقد أكثر الكاتبُ من الشخصيات التي، عندما نتعرّف إليها، ستبدو في ظاهرها شخصيات سوية، متزنة، في حين أنها جميعها تحمل في بواطنها (نشازاً). ولا يكتفي (تيلييه) بتنويع أبطاله فقط، وإنما ينوّع في أساليبه السردية أيضاً، إذ تختلف اللغة باختلاف الشخصيات، ويتغيّر الإيقاع مع تبدّل الأجواء.. فها هي على ما تبدو رواية بوليسية، ما تلبث أن تكشف عن رواية تجسّس، ثم عن رواية عاطفية، لتبلغ في النهاية عالم الفانتازيا وروايات الخيال العلمي. وقد يكون ثراء العناصر السردية هذه وتنوّعها، لا بل براعة التحكّم بها والإبقاء على وحدة العمل وتماسكه، هو أكثر ما حدا بأعضاء لجنة الغونكور للتصويت لفوزها بنسبة (٨) أصوات مقابل صوتين ذهبا لرواية أخرى منافِسة.

> **الرواية كتبت قبل عام وتجمع أبطالها على متن طائرة متجهة من باريس إلى نيويورك (٢٠٢١)**

يقول تيلييه، عن اختياره التنوّع في أساليب السرد وأجوائه: (كانت نقطة الانطلاق هي التالية، رواية (لو أن مسافراً في ليلة شتاء)، التي كتبها (إيتالو كالفينو)، حيث يترك المسافر خلال الطريق، متسبّباً بقهر قارئه وحرمانه من معرفة مصيره. أنا مثله لم أرد كتابة رواية من نوع معين، وإنما واحدة تدمج سلسلة من الروايات مختلفة الأنواع، بدءاً من الرواية البوليسية، إلى الرواية النفسية والعاطفية، إلخ.. أنا لا أريد أن أقهر قارئي، بل على العكس، أريد منحه إحساساً بالاكتمال، مثلما هي الحال بعض الشيء مع بورخس، وهو من كتّابي المفضّلين، عبر السعي إلى الاستنفاد، والمضي إلى أقصى المنطق، الذي فرضناه على أنفسنا في مشروع الكتابة. لذا، كانت لدي مجموعة خيطان ملوّنة خاصة بكل نوع: الخيط الأسود لبطل الرواية السوداء، الخيط الزهري للرواية العاطفية، والأزرق للرواية النفسية، والأبيض لفيكتور الكاتب الذي سيروي النهاية. أعتقد أن لعبة سكوبيدو بالخيوط وتشكيلاتها هي شكل طبيعي جداً بالنسبة إلى الروائي)!

في بداية (نشاز)، يلتقي القارئ ببلاك، رب العائلة والقاتل المأجور، الذي يتقن لعبة الازدواج والتخفّي، يليه سليمبوي، نجم البوب النيجيري المعروف، الذي يخفي جزءاً كبيراً من حياته، ثم فيكتور المترجم والكاتب، الذي يعمل على تأليف رواية (رواية داخل الرواية)، يحنّ إلى امرأة بالكاد التقاها، ويحتفظ في جيبه بقطعة ليغو حمراء من القصر الذي لم يتمم تركيبه مع أبيه الذي فقده باكراً، ثم المحامية الأمريكية جوانّا فاسيرمان، الطموحة إلى حدّ التحالف مع الشيطان، ثم الطفلة صوفيا كليفمان، التي ترفض الافتراق عن ضفدعتها، ثم لوسي بوغارت التي تعمل في المونتاج السينمائي، ثم دافيد المصاب بسرطان في البنكرياس والذي يبلغه أخوه الطبيب بمرضه، إلخ.. إلى جانب طاقم الطائرة الفرنسية المشرف على الرحلة (AF-006).



نجوى بركات

بفضل مهارة الكاتب، لن يضيع القارئ بين شخصية وأخرى، أو بين جوّ سردي وآخر، خاصة وأن المادة الروائية المركّبة، تتضمّن أفكاراً سياسية وفلسفية ودينية، وقضايا علمية معقدة، مع الإشارة إلى أن الكاتب يستخدم في كثير من الأحيان السخرية والتشويق، ما يؤدّي إلى تعلّق القارئ بالرواية وازدياد رغبته بمواصلة قراءتها.

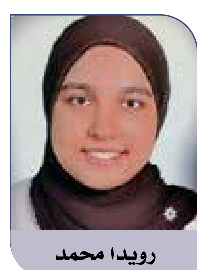
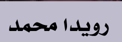
في أثناء تحليقها، ستدخل الطائرة في عاصفة رهيبة من البرَد والمطبّات الهوائية العنيفة، بحيث يشعر الركّاب أنهم مقبلون على مصيبة كبرى. إلا أن الطائرة ستنجو بركابها، وستحط في نيوجرسي، وهو ما كان يمكن أن يُنهي المغامرة على سلام، لولا أن الكاتب قرّر خلق قرائن للشخصيّات نفسها، بأكملها، أي لنحو (٢٤٣) راكباً، وجعلهم يتوجهون إلى نيويورك، على متن رحلة تحمل الرقم ذاته، بقيادة الربّان نفسه، إنما في تاريخ مختلف، أي بعد (١٠٦) أيام. هذا الحدث الغريب، الاستثنائي، سيجبر السلطات على احتجاز الركاب في (هنغار)، حيث سيواجه كل منهم قرينه، ويتكشف كذب كل منهم وحقيقته، فيما قوات الأمن والشرطة، تسعى إلى حل هذه المعضلة الغرائبية، محاولةً إيجاد تفسير منطقي أو علمي لها، ومصمّمة على إبقاء الخبر خفياً وبذل أقصى الجهود لمنعه من الانتشار.

ماذا يعني أن يقابل الإنسان قرينه، ذاته، مرآته؟ وهل الإنسان موجود فعلاً، أم أننا كائنات وهم وافتراض؟ هذه أسئلة لطالما حاكت الأدبَ والكتّابَ، واستدعت لفهمها الفلسفةَ والعلومَ والاجتماع. فما الذي تعنيه الكتابة فعلاً سوى الغوص في النفس البشرية، وسبر أغوارها وأسرارها وخباياها، كما تسبر غوّاصة عمق المحيطات.

كان مسؤولاً عن الزاد الثقافي العربي في مصر

سمير سرحان

تميز بتنوع إنتاجه الأدبي والفكري



رويدا محمد

أكاديمي وكاتب وناقد ومفكر مصري، يتمتع بعمق واعٍ مدرك لفعاليات الفكر العربي والغربي.. كان مسؤولاً عن الزاد الفكري والإبداعي والتنويريّ في مصر لعدة سنوات.. متمرس بسلاح المنهج العلمي، إنه الدكتور سمير سرحان المولود في (١٨ ديسمبر ١٩٤١) بمدينة القاهرة. درس سمير سرحان اللغة الإنجليزية وآدابها، وتخرج في كلية الآداب بجامعة القاهرة عام (١٩٦١)، وتم إيفاده في بعثة إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام (١٩٦٥)، والتي من خلالها حصل على درجة الدكتوراه في الدراما من جامعة إنديانا عام (١٩٦٨).



وبعد عودته إلى مصر، عمل عضو هيئة تدريس بكلية الآداب بجامعة القاهرة، وتدرج في العمل الأكاديمي حتى وصل إلى درجة أستاذ، وشغل العديد من المناصب في وزارة الثقافة المصرية، منها: عميد المعهد العالي للفنون المسرحية (١٩٨٠-١٩٨١)، ورئيس تحرير مجلة المسرح عام (١٩٨١-١٩٨٤)، ورئيس جهاز الثقافة الجماهيرية (١٩٨١-١٩٨٥)، ورئيس مجلس إدارة الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٨٥-٢٠٠٤)، ومستشار وزير الثقافة المصرية لشؤون الكتاب والنشر (٢٠٠٥-٢٠٠٦)، إلى جانب عمله أستاذاً غير متفرغ بكلية الآداب. وتتسم شخصية الدكتور سمير سرحان، بتنوع المعرفة، واتساع الإنتاج الأدبي والفكري، الذي يكاد يستغرق وطننا العربي ويتجاوزه إلى العالم الغربي. ومن أهم الروافد التي أسهمت وساعدت في تكوين الدكتور سمير سرحان على إنتاج رؤية ذات ملامح وسمات منهجية خاصة، أنه كان منذ مراحل الصبا يتردد على المسرح، وشعر آنذاك بميل شديد إلى أن يصبح جزءاً من هذا العالم السحري. ونجح هو وبعض زملائه أيام الدراسة بالمدرسة الثانوية، أن يكوّنوا فرقة مسرحية تحت اسم (فريق الحرية)، وقاموا بتأجير مسرح صغير في حي عابدين، ليقدموا مسرحية قصيرة بعنوان (عريس في علبة)، وقام سمير سرحان بتمثيل دور المأذون في


صاحب السمو حاكم الشارقة ومعه سمير سرحان

هذه المسرحية، لكنه قرر أن التمثيل ليس مجاله الحقيقي، وأنه يفضل أن يقف بكلماته وراء مجموع الممثلين لا بينهم. ومضى بعد ذلك في الدراسة الجامعية لتتكون الخلفية الثقافية، حيث درس الآداب العالمية، وقراءات في شتى مناحي المعرفة، ومطالعات في مختلف المناهج النقدية، وذلك في محاولة منه لإيجاد بانوراما للمسرح العربي قديمه وحديثه، وبيان مدى تأثير القديم في الحديث.

ويعد الدكتور سمير سرحان أول من قدم إنتاجاً مسرحياً مترجماً بالاشتراك مع الدكتور محمد عناني إلى مسرح (الجيب)، حين أُنشئ، وتمثل ذلك في مسرحية (الخال فانيا) لـ(تشيكوف)، وأول من قام بالإعداد المسرحي للروايات الأدبية الكبرى، حيث قدم العمل الأول لمسرح التلفزيون المصري بالاشتراك مع الدكتور محمد عناني.

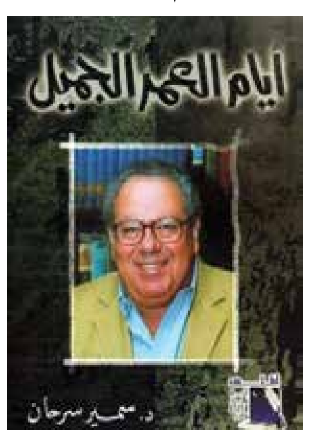
ويمتاز إنتاج الدكتور سمير سرحان بالتنوع والثراء؛ ففي مجال الإبداع المسرحي، كتب مسرحية (الكذب) (١٩٦١) وأعد لمسرح التلفزيون رواية (من أجل ولدي) لمحمد عبدالحليم عبدالله، و(عندما نحب) لمحمد التابعي بالاشتراك مع محمد عناني (١٩٦٢)، وترجم للمسرح القومي (الخال فانيا) لـ(تشيكوف) (١٩٦٣) ولمسرح الحكيم (الخرتيت) ليونسكو (١٩٦٤)، وفي عام (١٩٧٢) عرضت له مسرحية (ملك يبحث عن وظيفة)، من إخراج أحمد عبدالحليم لمسرح الحكيم، ثم (ست الملك) (١٩٧٨) التي أخرجها عبدالغفار عودة للمسرح القومي، وعرضت مسرحية (امرأة العزيز) أو (روض الفرج) من إخراج الفنان الراحل (كرم مطاوع) على مسرح محمد فريد (١٩٨١).

وقد ترجم إلى العامية المصرية، مسرحية (حلم ليلة صيف) لشكسبير، وعرضت بقلعة قايتباي بالإسكندرية عام (١٩٨٣)، كما ترجم لشكسبير (زي ما تحب)، وعرضت بمتحف مختار (١٩٨٤). ووضع بالاشتراك مع محمد عناني عدداً من العروض المسرحية التسجيلية، أحدها عن طه حسين بعنوان (العمر قضية)، وغيره.. إضافة إلى ترجمته (البهلوانات) لتوم ستوبارد (١٩٨٦) و(إيفيتا) لتيم رايس ١٩٨١ و(شبح الأوبرا) لجستون كيدو (١٩٩٢)، و(البؤساء) إعداد درامي وموسيقي عن رواية فيكتور هوجو، إخراج بيتر هول (١٩٩٢)، وكتاب (نحو مسرح فقير) تأليف جيرزي جرتوفسكي، مع تقديم ودراسة في مهرجان المسرح التجريبي الدورة الثانية (١٩٨٩).

ينتمي الدكتور سمير سرحان، وزملاؤه: الدكتور عبدالعزيز حموده، والدكتور محمد عناني، والدكتور نبيل راغب، وغيرهم.. إلى

شغل العديد من المناصب الثقافية في الوزارة ومعهد الفنون المسرحية والهيئة العامة للكتاب

اطلاعه على التراث العربي والثقافة الغربية أوجد رؤيته المنهجية النقدية والأدبية







من مؤلفاته

مدرسة النقد الجديد المصرية التي تبنى أفكارها ومقولاتها الدكتور رشاد رشدي أستاذهم، ومقدمهم للحياة العلمية والثقافية، ومن أهم مصطلحات هذه المدرسة (المعادل الموضوعي) الذي سيطر على كتابة الدكتور سمير سرحان الأدبية والنقدية. يعد الدكتور سمير سرحان من أوائل الشخصيات التي واكبت بزوغ المسرح المصري الحديث، في أواخر الخمسينيات، وبداية الستينيات كمؤسسة ثقافية تقيم حواراً عميقاً ديمقراطياً مع البنية الجديدة للمجتمع، ذلك الذي كان ينشد العدل والحرية والمساواة. ففي ظل مجموعة من المبدعين الذين اقتحموا عالم المسرح، أمثال: نعمان عاشور، ورشاد رشدي، ولطفي الخولي، وسعدالدين وهبة، وألفريد فرج وغيرهم.. وفي ظل وجود بعض الاجتهادات والمعالجات النقدية المتنوعة، كان الواقع الفعلي يعاني ندرة الناقد المسرحي الحق، الذي ينبغي عليه أن يفهم التكتيك المسرحي فهماً دقيقاً، وكانت الحاجة في الساحة النقدية المسرحية إلى من يكمل النقص في النقد الأكاديمي المتخصص، وإلى مزيد من الدراسات الجادة التي لها أثر في إرساء قواعد النقد المسرحي على أسس علمية ومنهجية واضحة، بعيدة عن الانطباعات الشخصية. ويظهر كتاب النقد الموضوعي للدكتور سمير سرحان، وتوالت إسهاماته التنظيرية، وممارساته التطبيقية المتخصصة، لتقف بجوار ما يكتبه الدكتور علي الراعي، والدكتور عبدالحميد يونس، وفؤاد دوارة، وغيرهم من النقاد الذين أسهموا بحق في تشكيل حركة المسرح المصري الحديث.

ويعد الدكتور سمير سرحان، واحداً من أبرز الكتاب الذين أثروا المسرح، سواء بكتاباتهم النقدية، أو بما قدموه من مؤلفات ومسرحيات، ومنها: النقد الموضوعي، المسرح المعاصر، مسرح السبعينيات: دراسات في المسرح الإنجليزي، المسرح والتراث العربي، تجارب جديدة في الفن المسرحي، الشعر والأخلاق: فصول في النقد الأدبي. أيضاً كتب الدكتور سمير سرحان للصحافة المصرية على نطاق واسع، وجمعت هذه المقالات الفنية في كتب: (حرب الثقافة)، و(صعود وانهيار إمبراطورية الأخلاق)، و(أيام العمر الجميل)، و(الشعوب أيضاً تضحك)، إضافة إلى سيرته الذاتية بعنوان (على مقهى الحياة)، وقيامه بإعداد



يصافح يوسف القعيد بحضور د. سعاد الصباح

مجموعة مختارة من كتب الأطفال، بالتعاون مع الرسامة فريدة عويس (التاجر والجني)، (حكاية الصياد)، (الأحدب والخياط)، (ملك الجزر السوداء)، (ملابس الإمبراطور). كما قام بإعداد أعمال من التراث الثقافي، منها: أجمل ما كتب شاعر الطلاسم إيليا أبوماضي، المختار من تاريخ الطبري، المختار من شعر عمر بن أبي ربيعة، المختار من شعر سامي البارودي.

يمتاز بثراء إبداعه المسرحي والنقدي والفكري المتسم برؤية حديثة للإبداع



سعد الدين وهبة

ألفريد فرج





نبيل راغب



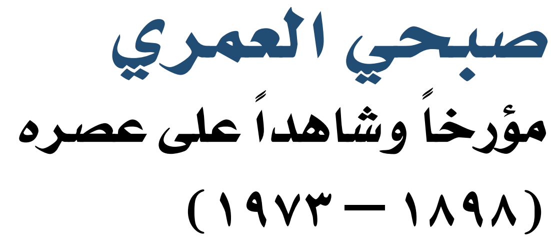
محمد عناني

رشاد رشدي



علي الراعي

واحة



صبحي العمري
مؤرخاً وشاهداً على عصره
(١٨٩٨ – ١٩٧٣)



محمد نجيب قدورة

قبل ستة قرون؛ كان في مدينة (يافا) وقْف باسم (علي بن عليل العمري) الذي كان شفيعاً للبحارة على السواحل الفلسطينية، وتشاء أقدار الله أن تحط الأسرة العمرية في دمشق لتقيم في محلة (القيمرية) في حي الصالحية، ثم يظهر على سطح الحكاية اسم الشيخ أحمد بن محمد العمري، الذي وضع العمامة وهو في سن الثانية عشرة، فيوجهه والداه إلى اقتناء الخيول العربية الأصيلة وممارسة الفروسية، ليغدو شيخ شباب دمشق، بطول فارع وطلعة بهية وعلم غزير في اللغة والدين والفلسفة الصوفية وعلم القضاء، فيكون من سادة الطريقة (الخلتوية) ذات الأصول والطقوس المميزة في تمثيل روح الحب الإلهي بعيداً عن الخرافة والشعوذة.. وبهذا فهو؛ أي الشيخ أحمد، مستنير في المشاعر الوطنية، وممن يعمر المساجد العمرية في كل مكان حلّ فيه.. وكان عمله كقاضٍ شرعي يسهل له التواصل مع هموم الناس، سواء في دمشق أو عكا أو صيدا أو قطنا أو حلب أو درعا، وحتى في مجالس علماء إستنبول خلال الحكم التركي.

ومما يؤكد تواصله المجتمعي، أنه كان صديقاً لأحمد أبي خليل القباني رائد المسرح في دمشق، حيث كان القباني يحضر الحفلات والحضرات الصوفية بصفته رئيس المنشدين، إذْ كان القباني حسن الصوت والأداء، إضافة إلى عمله بالتمثيل الكوميدي، وكان الشيخ أحمد العمري من المشجعين لأبي خليل القباني، قبل أن يحرق الأتراك مسرحه ويرتحل إلى مصر المحروسة.

هذه الأجواء حدثني عنها (رغيد بن صبحي العمري الحفيد) في الشارقة، وأضاف: (اقرأ تأريخ والدي صبحي العمري وشهاداته على عصره).. وناولني النسخة اليتيمة لكتاب والده في ثلاثة مجلدات، طبعها رياض الريس في لندن وقدم لها تحت عنوان (أوراق الثورة العربية – ١٩٩١) طبعة أولى: (المعارك الأولى – الطريق إلى دمشق) و(لوران – الحقيقة والأكذوبة) و(ميسلون – نهاية عهد). وبعد أيام معدودات قدّم لي الأستاذ رغيد العمري، كتاباً تحت عنوان (الأوراق المجهولة) لصبحي العمري، دراسة وتحقيق الصحافي العربي المهاجر (سعد فنصة) الذي أصدره بمناسبة مرور قرن على انطلاق الثورة العربية.. والأوراق هي عبارة عن مدونات ومفكرات ورسائل وصور بآلاف من الصفحات، تتخللها أوصاف للبلدان؛ كدمشق والقاهرة وعمّان وبغداد، في أيام صبحي العمري، تلك الأماكن التي قضى فيها العمري الشطر المأساوي من حياته.

أجل قرأت ما أُهديت من كتب، فرأيت ما رأيت من العجب العجاب، فقلت هذه سيرة رجل يستحق التناول بالسرد والتحقيق والتعليق الثقافي، لما فيها من فن سرد الذات وتوصيف الهيئات.

هكذا كلمات، وهكذا أجواء أحاطت المؤرخ وشاهِد عصره صبحي العمري المولود عام (١٨٩٨م) في صالحية دمشق، ليرسله والده إلى كُتّاب الشيخ (بندق) في محلة الجسر الأبيض، حيث المعلم العبوس، الذي تطال عصاه جميع الرؤوس، كمن يريد قتل الكرامة قبل نموها، في من تعود منذ طفولته حب الخيل.. ثم اعتاد صبحي العمري، مرافقة والده القاضي في عمله وفي مجالس العلماء بإستنبول، ليسمع أخبار الحروب ويرى سَوق المقاتلين مكبلين بالحبال إلى جبهات القتال.

إلا أن ذلك لم يكن حائلاً أمام رغبة صبحي العمري، بالانتساب إلى سلك العسكرية ليتخرج ضابطاً في عين كارم بالقدس، ويعين معلماً في المدرسة العسكرية.. وليفاجأ من جديد برؤية مشاهد التنكيل والتعذيب والتجويع كما في سنوات (السفر برلك).

ولطالما آلمه وأثر في نفسه أن يرى العرب مواطنين من الدرجة الدنيا، بينما الغرباء في تصنيف الآمر الناهي المستبد، الذي لا يتورع عن نصب المشانق، وتعليق الأحرار على أعواد ورماح حديدية في جدران القلاع والحصون العربية في دمشق وحلب وبيروت.

هنا كان القرار الصعب الأخير، بعد كثرة الفارين من الالتحاق بالعسكرية التركية، حيث المجند يساق وتنقطع أخباره إلى الأبد، هذا القرار كان أنجى من الإعدام بتهمة الصيرفة والتعامل بالعملة، فكيف إذا كان الحسّ الوطني هو الباعث عن مخرج من الكرب العظيم، والعمري على يقين من أن الطغاة يجلبون الغزاة.. لكن الحلم بالاستقلال كان أقوى؛ فانضم العمري إلى صفوف الثورة العربية بعد مشورة والديه، فاعتقل الأتراك والده وعذبوه وسفروه إلى (معان) لإعدامه، إلا أن نقل جمال باشا السفاح من دمشق، غير مجرى المصاب الجلل، فأبعد الشيخ أحمد العمري إلى الأناضول، ليهرب ويتخفى في مضارب البدو حتى انتهاء الحرب، ثم يعود صبحي العمري إلى مسقط رأسه في دمشق.

شغل العمري أثناء عزلته واعتكافه في بيته بحي الصالحية بتسجيل مذكراته واستكمال مدوناته، وكان يسلي نفسه بأصدقاء من مثل (سليم الزركلي، وداود التكريتي، والشاعر الظريف أحمد الجندي) ويجتمع مع شقيقه عمر العمري، في مجلس الشاعر والوطني الكبير فخري البارودي، مع نخبة من الشخصيات الأدبية والفنية على حد تصريح ابنه رغيد، الذي التقيته في عجمان ثانيةً، وحدثني عن الأيام الأخيرة من حياة والده صبحي العمري، فأكد ما رواه سعد فنصة بأن والده صبحي العمري توفاه الله بالخثرة الدماغية، وأن الطبيب الذي كان يشرف على متابعته هو الدكتور صبري القباني، صاحب مجلة «طبيبك» الدمشقية.

> **كان صديقاً لأحمد أبي خليل القباني رائد المسرح في دمشق**

علاقة متكاملة إبداعياً بين الكاتب والمترجم

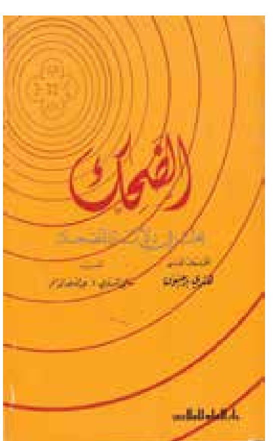
سامي الدروبي

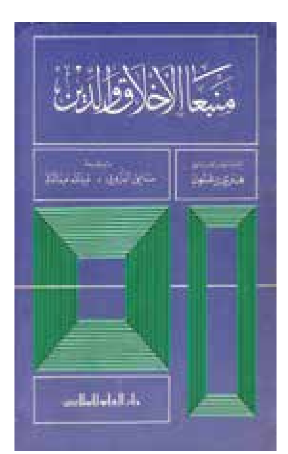
رفع الترجمة إلى مصاف الإبداع



عبده وازن

بينما تحتفل روسيا بالذكرى المئتين لولادة الروائي الكبير فيودور دوستويفسكي، والذكرى المئة والأربعين لوفاته (١٨٢١- ١٨٨١) معلنة هذه السنة، سنة صاحب (الجريمة والعقاب)، لا يسع الأوساط الأدبية في العالم العربي، إلا أن تحتفي بأحد أهم مترجمي دوستويفسكي إلى العربية، بل المترجم الوحيد الذي عرب أعماله الروائية والسردية كاملة، الكاتب السوري سامي الدروبي، الذي تصادف هذا العام أيضاً الذكرى المئة لولادته (١٩٢١- ١٩٧٦)، وهي مصادفة جميلة، تجمع بين الروائي الكبير والمترجم الكبير أيضاً، الذي يستحق أن يحتفى بذكراه.





سامي الدروبي، ليس مجرد مترجم ينقل أعمالاً من لغة إلى أخرى، بل هو نجح في رفع فعل الترجمة إلى مصاف الإبداع، وفي جعل المترجم في مرتبة الكاتب نفسه. هذه الخصال نادراً ما تتوافر في مترجم عالمي وعربي، والذين اتسموا بالخصال هذه، هم قلة قليلة في تاريخ الترجمة. وما يجب الاعتراف به، أنه لو لم يترجم سامي الدروبي أعمال دوستويفسكي ببراعته وحذاقته وأمانته، ما كان للقراء العرب أن يقرؤوا هذا الكاتب العبقري، في كل ما ألف من روايات وقصص، قراءة ملؤها المتعة والسلاسة والإفادة.

ويمكن وصف الجهد العظيم الذي بذله الدروبي في كل ما ترجم من أعمال أدبية وفلسفية وتربوية، بالجبار والفريد، حتى ليسأل القارئ: كيف تأتّى لهذا الكاتب والسياسي والدبلوماسي والوزير ورئيس الجامعة، أن ينجز ما أنجز من ترجمة آلاف الصفحات من عيون الأدب الروسي والعالمي؟ وكم أصاب عميد الأدب العربي طه حسين عندما قال عنه: (سامي الدروبي مؤسسة كاملة).

بلغت ترجمات الدروبي نحو ثمانين كتاباً من اللغة الفرنسية، التي كان يجيدها تماماً، لا سيما أنه نال شهادة الدكتوراه في الفلسفة من جامعة باريس. وقد استهل هذه (الحرفة) التي تتطلب الكثير من الجهد والرصانة والمعرفة، في حقل علم النفس والفلسفة والعلوم السياسية، فترجم (علم النفس التجريبي) لروبرت ودوث، و(معذبو الأرض) لفرانز فانون، و(الضحك) لهنري برغسون، و(مدخل إلى علم السياسة) لموريس دوفرجيه، و(مسائل في فلسفة الفن المعاصر) لجان غوايو.

ترجم الكثير من عيون الأدب الروسي والعالمي وأنصفه عميد الأدب بقوله (سامي الدروبي مؤسسة كاملة)

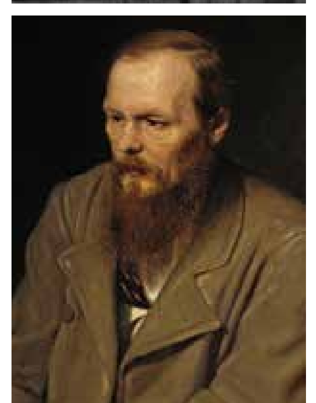

إيفو أندريتش



بوشكين

طه حسين

يحتفل العالم بالذكرى المئتين لولادة دوستويفسكي والمئة لولادة سامي الدروبي


دوستويفسكي


رولان بارت


محمد ديب

ونزولاً عند شغفه بالأدب والرواية تحديداً، باشر في ترجمة عيون الأدب الروسي، فنقل إلى العربية (ابنة الضابط) لبوشكين، و(بطل من زماننا) لليرمانتوف، و(مياه الربيع) لتورغنييف، والروايات الرئيسة لتولستوي التي ضمتها خمسة مجلدات، ومن بينها ملحمته الرهيبة (الحرب والسلام). ثم اختار رواية (جسر على نهر درينا) لليوغوسلافي (إيفو أندريتش) قبل أن يحصل على جائزة نوبل ويُكرّس عالمياً. واللافت أن الدروبي التفت إلى الأدب الجزائري الفرنكوفوني، وترجم ثلاثية الروائي الجزائري محمد ديب، الذي كان يكتب بالفرنسية، وهي: (الدار الكبيرة)، (الحريق)، (النول). وهذه الترجمة مازالت معتمدة في المغرب العربي والمشرق، نظراً إلى متانتها وجماليتها.

لكن الدروبي، ما لبث أن تفرغ لدوستويفسكي، فانكب على ترجمة كل رواياته وقصصه، وأمضى زهاء عشرين عاماً من عمره في صحبة هذا الروائي، الذي يصعب سبر أغواره، وكشف أسرار عوالمه السردية وأبعاده الفلسفية والسيكولوجية. وكان أن صدرت الطبعة الأولى من المجلدات الثمانية عشر في القاهرة عام (١٩٦٦)، ثم أعادت إصدارها دار (ابن رشد) في بيروت في مجموعة واحدة، لاتزال رائجة حتى اليوم، على رغم صدور بضع روايات من المجموعة منفردة عن دور عربية عدة. وكان الناشر حسن ياغي، خلال إدارته (المركز الثقافي العربي)، قد باشر في إعادة نشر روايات دوستويفسكي، التي ترجمها الدروبي، في طبعة جديدة مصححة وخالية من الأخطاء الطباعية، التي وردت في الطبعة الأولى. ثم أكمل ياغي مشروعه في (دار التنوير) مواصلاً نشر بعض روايات دوستويفسكي من ترجمة الدروبي.

ومعروف أن دار ابن رشد لم تعمد إلى إعادة تنضيد الترجمات من جديد، بل صورتها كما طُبعت في القاهرة، ولم تُعد النظر فيها ولم تقارنها حتى برديفتها، التي أصدرتها في موسكو (دار التقدم) أيام الحكم البولشيفي السابق. والطريف أن هذه الدار السوفييتية الشهيرة، اعتمدت ترجمة الدروبي، بعد تنقيحها قليلاً في ضوء النصوص الأصلية، عوض أن تعيد ترجمتها عن الروسية مباشرة.

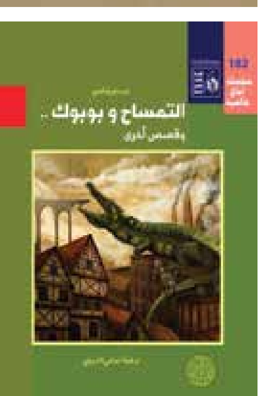
وقد تكون هذه البادرة أشبه بتحية موجهة إلى الدروبي، من موسكو التي عجز، على ما بدا، مترجموها العرب عن نقل دوستويفسكي إلى العربية عن لغته الأم. وكان وراء هذا المشروع المترجم المصري الذي عاش في روسيا، أبوبكر يوسف، ومعه مستشرقة روسية. وحتى الآن لاتزال ترجمة الدروبي هي اليتيمة عربياً، وأصبحت كلاسيكية نظراً إلى تناقلها جيلاً تلو جيل.

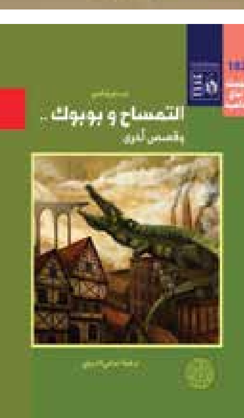
تعرفت إلى اسم سامي الدروبي، للمرة الأولى، عندما وقعت بين يدي رواية (الأبله) في الترجمة العربية التي أنجزها. وعندما باشرت في قراءتها، جذبتني الترجمة، أو لأقل لغة المترجم الذي كنت أجهله. شغفت بهذه الترجمة وقرأت الجزأين مستعيداً الرواية بشخصياتها الأثيرة ووقائعها. وشعرت فعلاً أن سامي الدروبي قد يكون من خيرة مترجمي هذه الرواية البديعة التي كنت قرأتها في ترجمتين فرنسيتين، آخرها من توقيع (أندريه ماركوفيتش) الذي عاود ترجمة معظم أعمال دوستويفسكي انطلاقاً من رؤية حديثة إلى عالمه ولغته. المفارقة أن الدروبي نقل رواية (الأبله) عن إحدى الترجمات الفرنسية دون أن يسميها، علماً أن الترجمات الفرنسية لهذه

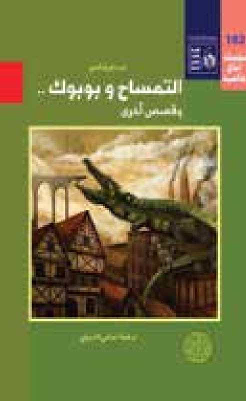
بلغت ترجماته نحو ثمانين كتاباً من اللغة الفرنسية التي كان يجيدها إلى اللغة العربية التي كان يتقنها

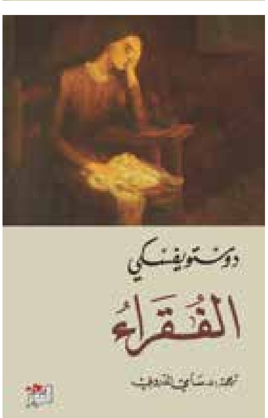
نجح الدروبي في جعل المترجم في مرتبة الكاتب ببراعته وأمانته











من أعماله المترجمة

الرواية وسواها من أعمال دوستويفسكي تفوق الخمس عشرة ترجمة. ومن أكثر هذه الترجمات رواجاً؛ ترجمتا بيار باسكال (دار فلاماريون) وإليزابيث غيرتيك (كتاب الجيب)، عطفاً على ترجمة (أندريه ماركوفيتش) الحديثة. ودفعني مرة شغفي بترجمة الدروبي إلى المقارنة بينها وبين إحدى الترجمات الفرنسية، فوجدت أن الدروبي لم يكتفِ بدور المترجم الأمين فحسب، بل أدى دور المؤلف أيضاً، ولكن برهبة هي رهبة هذا النص البديع. بدا الدروبي في ترجمته ميالاً إلى الاستفاضة، وليس إلى الإيجاز، لكن الاستفاضة لديه لا تعني التفسير والإطناب، بل على العكس، فهو يولي اللغة كثير اهتمام، يسبكها حتى تسلس له، بصفته كاتباً ثانياً للنص، وليس مترجماً فقط. لكنّ اشتغاله على اللغة لم يقع في الاصطناع أو التكلف، فهو شاء لغته مرهفة ورشيقة، وعلى قدر كبير من البساطة، البساطة التي تخفي وراءها قوة ووعياً شديداً بخفايا اللغة وأسرار البناء والتركيب. ولم ينثنِ في أحيان عن اختيار مفردات وتراكيب عربية صرفة وكأنه فعلاً سليل التراث النثري العربي الفريد. ولعل ما تفرد به الدروبي هو ترجمته لأسماء العلم وأسماء الأمكنة، حتى غدت هي المعتمدة في قراءة (دوستويفكي) والكتابة عنه.

لا أحد يدري كيف استطاع سامي الدروبي أن يترجم ما ترجم من أعمال، وأن يكتب ما كتب وهو لم يتخط الخامسة والخمسين من عمره! لأن أعمال (دوستويفسكي) الكاملة وحدها تحتاج إلى عمر بكامله، لا سيما إذا كان المترجم جاداً وأميناً ومبدعاً في آن. بدا (دوستويفسكي) هو المشروع الأهم في مسار سامي الدروبي، وخير ما يؤكد هذا ما كتب من مقدمات للروايات التي ترجمها بتؤدة وبراعة. وشاء أن تكون كل مقدمة مدخلاً نقدياً إلى الرواية وعالمها. ناهيك عن الهوامش الثرية التي أرفقها بالنص المترجم، ولعلها تغني عن مراجع كثيرة. ويشير سامي الدروبي، في أحد حواراته، إلى أن علاقته بإبداع دوستويفسكي بدأت عندما كان في الثامنة عشرة، ويقول في هذا الصدد: (شعرت بأن بيني وبينه أنساباً روحية، ووجدت نفسي فيه، وصرت أتحرك في عالمه كتحركي في بيتي، وأعرف شخوصه معرفة أصدقاء طالت صحبتي معهم، حتى لأكاد أحاورهم همساً في بعض الأحيان). ويستشهد بقول لنيتشه مفاده: (دوستويفسكي، هو الوحيد الذي علّمني شيئاً عن النفس الإنسانية).

ومعروف أن الدروبي الذي كان شغوفاً باللغة الفرنسية، كان متمكناً من العربية أيما تمكّن، وقد واظب على قراءة عيون التراث العربي، منحازاً إلى الجاحظ والمتنبي والمعري. وعرف عنه أنه كان رسولياً في عمله كمترجم، ولم يكن يتقاضى إلا القليل لقاء الجهد الذي يبذله، وكثيراً ما غض الطرف عن حقه المادي. فهمّه أن يترجم، أن يترجم فقط، وكأن الترجمة فعل إبداع أو فعل وجود.


سامي الدروبي

تُقرأ ترجمات سامي الدروبي بما يسميه الناقد الفرنسي رولان بارت (متعة) القراءة، وهي هنا متعة كبيرة. هل كان يخيل للقارئ العربي أنه سيتمكن من قراءة دوستويفسكي كاملاً بالعربية، العربية السليمة والجميلة والساحرة؟ وإذا كانت الترجمة الخيانة والوحيدة المباحة بحسب المثل الأوروبي، الشهير، فالدروبي لم يخن (دوستويفسكي) ولا خان (تولستوي) وسائر الأدباء الروس والعالميين الذين ترجم لهم. فهو تمكن بحق من اجتياز (شرك) الترجمة عن لغة وسيطة هي الفرنسية، من خلال الفعل الإبداعي الذي بلغه في فن الترجمة. ولعل القارئ سرعان ما ينسى، عندما يستسلم لترجمات الدروبي، أنه أمام نص منقول عن لغة ليست لغته الأم. فهذا المترجم الكبير، قادر فعلاً على أن يجعل من لغته التي هي العربية، بمثابة اللغة الأم ولو لحين، قد يكون طويلاً.

تفرغ لترجمة أعمال دوستويفسكي وأمضى زهاء عشرين عاماً في كشف أسرار عوالمه الأدبية والنفسية والفكرية



د. عبدالعزيز المقالح

أهمية الفن الرفيع
في الارتقاء بالمشاعر النبيلة

في كتابه (دعوة إلى الموسيقا)؛ يؤكد الكاتب الفنان والمايسترو يوسف السيسي أهمية هذا الفن الرفيع ودوره في الارتقاء بالعواطف والمشاعر، وذلك بعض ما تشير إليه المقدمة: (كانت الموسيقا أنهاراً تروي الأرض والناس، ودماءً تدفع الحياة في قلوب البشر، وسرّاً يحكم الروح، كانت وحياً يرتفع بالإنسان، ويجعل منه حكمة وعبقرية ووحدة، هي نبض الوجود وإيقاع الأمل، وعزاء وبرد، هي هواية وحب لكل البشر، ترددها الطبيعة والتاريخ والأساطير والعقائد والأديان والكون والأحلام دونما ضجر).

كيف يمكن أن يكون الإنسان عظيماً أو حاكماً أو مجيداً لمهنةٍ أو حرفةٍ دون أن يكون متذوّقاً للموسيقا؟! إنها تغمر جمود الحياة بالإنسانية والمرونة والعدل؛ فالمستمع المتذوّق للموسيقا مشترك في الإبداع؛ لأن هذا الفن لا يوجد إلّا في ضمير البشر وذاكرتهم، ولا يكون عذباً إلّا عندما يتردّد رنينه في تاريخ الذكريات، وفي عقول صحيحة تربط بين الحاضر والماضي في لحنٍ واحدٍ متكامل.. كلنا ندّعي معرفة الموسيقا الرفيعة حتى نبدو مثقفين ومتحضرين، فتعالوا نحوّل الادّعاء إلى حقيقة، تعالوا ندرس جوانب التذوّق الموسيقي، ونتعرف إلى مكونات الموسيقا وتعبيرها وتاريخها وأساليبها وملامحها، فهي توحّد مشاعرنا، وترفع من قدراتنا، وتزيد طاقاتنا، وتبرز جوانب التفاؤل والعزاء لدينا.

لا يمكن أن يتكامل الحديث عن الموسيقا في كتابٍ واحدٍ كهذا، ولا بجهد فدائي لصوت واحدٍ ينادي، ولكني أحاول أن أكمل طريقاً قصيراً بدأ لقرّاء العربية منذ سنوات قليلة، بأقلام نبيلة مهّدت لي الطريق، وأنا أرى أنه لا شيء أجمل ولا أعذب من الموسيقا، لا سيّما إن كانت ترحل بالإنسان من عالمه الأسود إلى عالمه الأخضر، ومن حالٍ مقفرةٍ إلى حالٍ شديدة الغنى، ومن زمانٍ بالغ السواد إلى زمانٍ بالغ الاخضرار والنقاء.. والموسيقا هي ذلك الفن الذي يحملنا بعيداً من الأوضاع المتردية، إلى أوضاع خاصة أكثر جمالاً وإشراقاً، وهي الفن العظيم الذي يأخذنا معه إلى عالم آخر، عالم غير هذا الذي نشأنا وترعرعنا في آفاقه المحدودة، ويمكن لنا أن نستعيد عبرها تفكيرنا وتحررنا من فوضى الكلام.

ويتركز موضوع الكتاب على ما سمّاه الكاتب بالتذوق، ومن دون هذه الخاصية لا يمكن للموسيقا أن تؤدّي دورها في الحياة الفنية، وهي أيضاً ما يشير إليه الكاتب قائلاً: (تمثل الموسيقا قطاعاً رئيسيّاً في حضارة الإنسان، وهي لذلك ترتبط به في رحلته الطويلة عبر الأجيال، ومن خلال التطور الحضاري الهائل). ولقد اعتبر أفلاطون الفن- الموسيقا أحد المحركات الرئيسية السامية للبشر، هي الصدق والحقيقة التي توجد منذ بدء الخليقة، ومن خلالها عرف العالم النظام وتحقق له التوازن. ووفقاً لنظرية أفلاطون؛ نجد أن الموسيقا قد خدمت البشرية في تحقيق التوحيد بين أحاسيس البشر، ومختلف عناصر الحياة في المجتمع الواحد، وبين المجتمعات المختلفة، وتمكنت من التعبير عن الفرد وعن الجماعة في تنسيق ووحدة.

وفي الحضارة القديمة، كانت الموسيقا وسيلة رئيسية للعبادة والربط بين الدين والبشر.. ونشر التعاليم والقوانين والفضيلة والتربية، فضلاً عن استخدامها في الحروب كوسيلة توحيدٍ للمشاعر وشحنٍ للأحاسيس، ودفعٍ للحركة البشرية وتنظيمٍ لها.. وإلى جانبِ ذلك؛ فقد صاحبت الرّقصَ الذي كان عنصراً في الطقوس والتقاليد الاجتماعية.

ولتحقيق أهم عناصر التذوّق؛ نربط بين الأسلوب الموسيقي الذي يميز العمل، والخلفية الثقافية للعصر الذي نبع منه وتفجّر عنه، لأن مميزات المجتمع السائدة، وعلى وجه الخصوص المميزات الفكرية والثقافية، تكون عادةً هي نفس السمات التي تنطبع على العمل الموسيقي المنتمي إلى هذا العصر أو ذاك. وعندما نستمع جيّداً إلى الموسيقا، فإننا نحصل على المتعة بطرق متعددة، فمثلاً تستهوينا البراعة الفائقة التي يؤدّي بها عازف منفرد جملةً موسيقيةً معقّدة، فننفعل ونشعر بالانبهار،

ونشارك الفنان العازف شعوره بالخوف والحذر أثناء الأداء.

ومن التعابير المختارة بذكاء، قول الكاتب: (إن الموسيقا فنّ العقلاء) وهي كذلك، فن العقلاء والأذكياء والقادرين على استيعاب ما لا يُستوعب إلّا بالموسيقا وحدها (العقل هو وحده الذي يتحكم في عملية الإبداع الموسيقي بجوانبه المختلفة، والعقل هو وحده الذي يتحكم في الإحساس وفي الذاكرة، وهو وحده الذي يفرق بين الإنسان والحيوان، فما بالكم بالإنسان الفنان؟! لا بد أن يكون له عقل متكامل، والإلهام بالمعنى المتداول يلغي العقل، ويفرض سيطرة الغيبيات، يقال مثلاً عن أسلوب عصر معين إنه (اللغة الموسيقية لهذا العصر)، والإلهام إن وجد، فهو وليد العقل والسيطرة والتحكم، وهو وليد الدراسات الثقافية.

أما الذاكرة الموسيقية التي هي العقل الموسيقي، والإلهام بمعناه العلمي، فهي التي تحفظ الثقافة والخبرات والقدرات في العقل الباطني للفنان، وهي التي تؤلف ما يريد من ألحان بمجرد تفكير المؤلف فيها، واستدعائه لذخيرتها العلمية والحسية، وليس الحسّ سوى انطباع عقليٍّ مصحوب بالخيال.

والخلاصة هي؛ أن الموسيقا فنّ العقلاء، بل هي قمة الفكر، ولذلك فهي قمة الشعور والأحاسيس، فلا يوجد إحساس ولا عاطفة إلّا وخلفها عقل محرّك واعٍ سليم، وطالما قرر (برامز) الذي عاش في القرن التاسع عشر، عصر الرومنتيكية (أن الموسيقا هي فن العقل فقط، وبالفكر والتحكم العقلي تحمل الموسيقا إمكانيات العلوم، التي هي هرمونيات جميلة معبرة، رائعة، أي أنه بالفكر وحده تغنّي الموسيقا نداء القلب وأنشودة السلام).

ولم يكتف الكاتب بهذه الصفات، بل امتد اهتمامه إلى العلاقة بين السمع والبصر (إن العلاقة بين الصوت واللون تقوم على ارتباطات وجدانية نفسية، ومدلولات فسيولوجية تخضع لما يسمى السينيستيزيا، فالعقل هو جهاز الاستقبال والتحكم والربط والتنسيق والتوحيد، وهو الذي تتجمع فيه كل الحواسّ، وهو الذي يربط بين البصر والسمع والشم.. وغيرها، والطبيعة كأمٍّ لكل الفنون، تتكامل فيها الحركة المرئية والحركة السمعية، اللون والصوت وكافة الظواهر الأخرى).

وعندما يتحد الإنسان مع الطبيعة، وتتكامل فيه عناصر الحياة بثقافاتها البصرية والسمعية وارتباطاتها بالتجاوب العصبي الإنساني، عندما يتم ذلك، فإن الإنسان يتمكن من الرؤية حتى وهو كفيف، ومن السمع حتى وهو أصم، تماماً كما كان يرى (طه حسين) رؤيةً أكثر دقةً وصحةً وجمالاً من المبصرين، وكما كان يسمع (بتهوفن) وهو أصم، ما لا تتمكن أذن أن تسمعه أو تستشفه من جمال. قال (كارلايل): (إذا تأملت الشيء ونظرت إليه بعمق وتفحصته فإنك حتماً ستستمتع بموسيقيته، لأن النغم يكمن في قلب طبيعة الأشياء). (إن الموسيقا هي الحركة في الزمن، وهي التي تحول الصورة– اللوحة الساكنة في المساحة والفراغ إلى رؤية موسيقية ورؤية متحركة، أو بمعنى آخر؛ رؤية جمالية ذات إحساس كامل متحرك ومعبر، وهذا ما جعل الاهتمام يتزايد بمصاحبة الصورة المعبرة بالصوت، فالمزج الفني بين ما هو مرئي وعقلي وسمعي يجعل الحقيقة أكثر تكاملاً، والحسّ البشريّ أكثر نضجاً، وأقرب إلى الطبيعة الأم.. وإلى الحقيقة ذاتها).

ذلك بعض ما جاء في كتاب (دعوة إلى الموسيقا) للمايسترو يوسف السيسي.

وكل كلام عن الموسيقا يظل ناقصاً، ولا يحمل الأهمية التي يستحقها، فالموسيقا كما سبق الحديث؛ أكبر من أن يتم التعبير عنها في كلمات قليلة أو كثيرة، فهي عالم واسع وكبير، ومن الصعب حصر الحديث عنه في مثل هذه الكلمات العاجلة. ومن حسن الحظ أن الموسيقا لقيت اهتماماً غير عادي في هذه الفترة، وتمكنت من الدخول إلى عوالم لا حدود لها.

تلك هي الموسيقا كما تلوح في العقول الشاردة، وكما ينظر إليها الإنسان غير العابر الذي لا يمر بالأشياء مرور الكرام، بل يمر بها متأملاً، ويطيل التفكير، فالموسيقا فكر قبل أن تكون أيّ شيءٍ آخر، وهي واحدة من أهم ما يشغل الكون، ويؤثر في الحياة، وقد قيل ومايزال يقال الكثير عن هذا الفن البديع، وما يبعثه في النفوس من أحلام وآمال، ومن رؤى متخيّلة أو معبّر عنها في كلمات، وهل تستطيع الكلمات أن تعبّر عن هذا الشيء العظيم الذي يسمّى موسيقا؟!

حاول الكاتب والمايسترو يوسف السيسي في كتابه (دعوة إلى الموسيقا) التركيز على عملية التذوق الموسيقي

أهمية هذا الفن الرفيع تكمن في دوره بالارتقاء بالعواطف والمشاعر الإنسانية

كيف يمكن لأي مبدع كان ألا يكون متذوقاً للموسيقا

ذهب إلى القول إن الموسيقا فن العقلاء لأن العقل هو جهاز الاستقبال والتحكم والتنفيس والتوحيد



ناقد في إهاب شاعر

ت. س. إليــوت

سليل المدرسة الرمزية

يعد الشاعر والناقد والكاتب المسرحي البريطاني ت.س.إليوت (توماس ستيرنز إليوت) (١٨٨٨-١٩٦٥م)، الحائز جائزة نوبل في الأدب عام (١٩٤٨م)، وواحداً من أهم القوى التي شكلت وجدان وتفكير عدة أجيال من الشعراء وأعلام الشعر في العصر الحديث، وخاصة الشعر الإنجليزي.



أميرة الخضري

ولد توماس ستيرنز إليوت في (٢٦ سبتمبر سنة ١٨٨٨م) بمدينة سانت لويس بالولايات المتحدة الأمريكية، وهو سليل أسرة هاجرت إلى الولايات المتحدة، وتميزت بتقاليدها، وقدرتها على الأعمال الإدارية، وكانت هذه الأسرة من المتطهرين المتعصبين على مذهب أهل (نيو إنجلند). وكانت والدته من زعيمات الحركة النسائية، ولها جهود مذكورة في حركات الإصلاح الاجتماعي، وكانت شاعرة، ألفت مسرحية شعرية عن القديس (سافونا رولا). وفي صباه أرسل ت.س.إليوت إلى موطن الأسرة الأصلي في (نيو إنجلند) ليتم تعليمه في أكاديمية (ميلتون)، ثم التحق بجامعة واشنطن، وفي سنة (١٩٠٦م) التحق بجامعة هارفارد، واستطاع أن يحصل منها على الليسانس خلال فترة ثلاث سنوات فقط، ثم حصل على الماجستير في السنة الرابعة. وقد أظهر فيها تفوقاً وامتيازاً، من دلائله ما وصفه به الفيلسوف الإنجليزي الشهير (برتراند راسل)، وكان من بين أساتذته في تلك الجامعة، من أنه (كان أفضل تلاميذه). وأكمل (ت.س.إليوت) دراساته الجامعية في جامعة (السوربون) بفرنسا، وبعدها عاد إلى جامعة هارفارد، حيث أخذ يعد لنيل درجة الدكتوراه في الفلسفة، وذهب إلى ألمانيا قبل الحرب العالمية الأولى كأستاذ زائر، وفي السنة نفسها التحق بكلية (مرتون) في جامعة أكسفورد بإنجلترا، لكي يدرس الفلسفة، حيث استقر به المقام منذ عام (١٩١٤م)، فعمل هناك مدرساً لأربع سنوات، ثم موظفاً ببنك (لويد) ما يقرب من ثماني سنوات، حتى وفق بعدها إلى وظيفة في دار (فايبر وفايبر) للنشر، ومالبث أن أصبح شريكاً فيها.



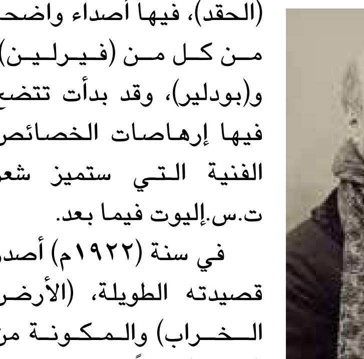
من مؤلفاته المترجمة

بدأ (ت.س.إليوت) يقرض الشعر، وهو لايزال طالباً بالجامعة في التاسعة عشرة من عمره. وكان شعره في تلك المرحلة غنائياً تقليدياً على الأسلوب الشائع في ذلك الحين، ولكنه قبل أن يتخرج اكتشف الشعراء الرمزيين الفرنسيين وبدأ يحاكيهم، ونشر وهو في سن الحادية والعشرين في إحدى المجلات الجامعية قصيدة أسماها (نزوة) ذكر في صدرها أنها (مستوحاة من ج. لافورج)، وهو واحد من شعراء المدرسة الرمزية الفرنسية، ونشر بعدها بقليل قصيدة أخرى عنوانها (الحقد)، فيها أصداء واضحة من كل من (فيرلين)، و(بودلير)، وقد بدأت تتضح فيها إرهاصات الخصائص الفنية التي ستميز شعر ت.س.إليوت فيما بعد.

يعتبر من الشعراء الذين أثروا في تشكيل وجدان عدة أجيال من الشعراء

أظهر تفوقاً أثناء دراسته الجامعية ما حدا بالكاتب (برناردشو) للإشادة بفكره وشعره

في سنة (١٩٢٢م) أصدر قصيدته الطويلة، (الأرض الخراب) والمكونة من (٣٤٣٤) بيتاً، وهي تتحدث عن استياء جيل ما بعد





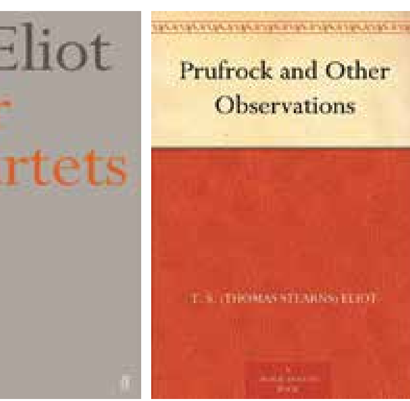
فيرلين

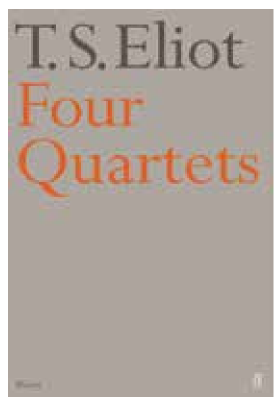


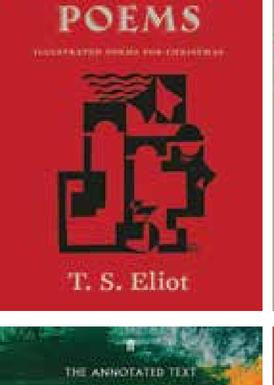
رامبو

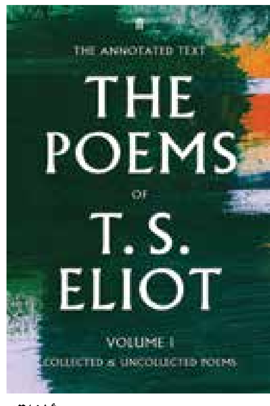
الحرب، وعقم الحضارة المعاصرة. وقد اعتبرها بعض النقاد المحافظين أكذوبة القرن، ولم يتفق آخرون مع بعض اتجاهاتها، ولكنها على الرغم من كل ذلك، تعتبر حجر الزاوية في الأدب العالمي، وترجمت إلى معظم اللغات الحية. أسس (ت.س.إليوت) سنة (١٩٢٢م) مجلته (الميزان) التي ظلت سبعة عشر عاماً، وهي تمارس تأثيراً واسعاً في الأدب العالمي، ولأن المجلة لم تحقق دخلاً يكفي لصدورها، فقد عمل محرراً أدبياً لمؤسسة (فايبر وفايبر). وفي عام (١٩٢٧م)، وهو في سن الأربعين من عمره، تجنس (ت.س.إليوت) بالجنسية الإنجليزية، ثم أعلن عبارته المشهورة: (أنا كلاسيكي في الأدب، ملكي في السياسة). ووضح ذلك في شعره ومقالاته، وتتمثل نقطة التحول في قصيدته (رحلة إلى الماجي) التي انتقل فيها من تصوير المذلة والعجز والضياع، إلى نوع من الإيمان الكامل، رأى فيه غاية السعي ونهاية المجد، وإن كان منذ ذلك الحين لم يكتب إلا عددا قليلا من القصائد، بل إن شعره كله لا يملأ غير مجلد صغير.

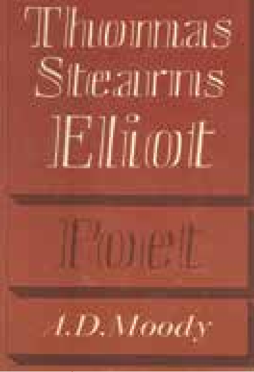
وقد اعترف (ت.س.إليوت) فيما بعد بتتلمذه في مدرسة الشعراء الرمزيين الفرنسيين، حين قال عن كتاب الحركة الرمزية في الأدب لآرثر سيمونز: (لو أنني لم أقرأ كتابه، سمعت عام (١٩٠٨م) عن لافورج ورامبو، ولكان من المحتمل ألا أشرع أبداً في قراءة فيرلين، وحتى لو أتيح لي أن أقرأ فيرلين، لما كان من الممكن، أن أسمع عن كوربيير. وهكذا كان كتاب سيمونز من الكتب المهمة التي أثرت في مجرى حياتي).









من مؤلفاته



في شبابه


ت. س. إليوت

أمـا المدرسة الثانية التي تتلمذ فيها ت.س.إليوت فكانت مدرسة الشعراء الإنجليز الميتافيزيقيين في القرن السابع عشر، وكان معظمهم من رجـال الديـن والـلاهـوت، وقد تعلم منهم إمكان المزج بين الأفكار الدينية، والمعارف الدنيوية في القصيدة الواحدة، بل في البيت الواحد من الشعر.

كتب ت.س.إليوت أولى قصائده المهمة، وهـي أغـنـيـة (حـب ج. ألـفـريـد بـروفـروك) (١٩١٧م)، ثم تبعها بعد ذلك بقصيدة (الأرض اليباب)، و(أربعاء الرماد)، و(الرجال الجوف)، إضافة إلى مقالة (التقليد والموهبة الفردية)، وهو كان لايزال في الثالثة والعشرين من عمره، وكـان يدرس بجامعة السوربون، وقد نهج فيها نهج الرمزيين الفرنسيين، وتابع أسلوب بودلير في استخدام صور الحياة الحقيرة في المدينة الضخمة، ليقول عن طريقها أشياء أكبر بكثير، وصدّر القصيدة بأبيات باللغة الإيطالية لدانتي. وقد نشر (ت.س.إلـيـوت) عدداً من القصائد التي اعتبرها النقاد أسلوباً جديداً على الأدب الإنجليزي، ووصفت بأنها صدى لـ(لافورج)، وغيره من الشعراء الرمزيين الفرنسيين الذين تتلمذ (ت.س.إلـيـوت) على أيديهم.

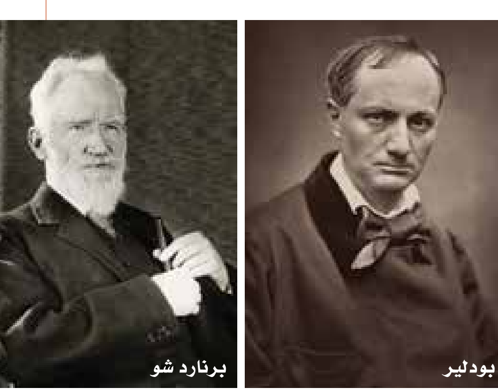
ولا يمكن الفصل بين شعر (ت.س.إليوت) وكتاباته النقدية، ومن المؤكد أنه لولا هذه الكتابات، ما أتيح لشعره، وهو كم ضئيل نسبياً أن يحتل هذه المكانة المهمة التي نالها، حتى ليصدق عليه قول (شابيرو)، إنه (ناقد تنكر في إهاب شاعر)، وإنه صمم آراءه النقدية بأعصاب باردة، لكي يبرر مذهبه الشعري، ويدعو إليه، ونجح بالفعل في تغيير مفهوم الشعر لدى الكثيرين ليتفقوا مع خصائص شعره هو.

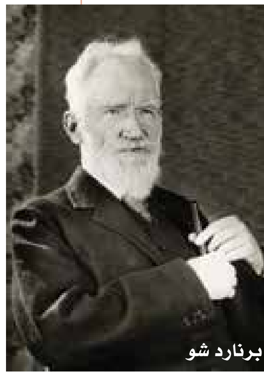
وإلى جانب الشعر والنقد كتب (ت.س.إليوت) عدداً من المسرحيات الشعرية، منها: (الصخرة، جريمة قتل في الكاتدرائية، اجتماع شمل العائلة، حفل الكوكتيل)، وهـي ليست في غموض شعره، وإن اتسمت مع ذلك بالرمزية، وغلب عليها الفكر المحافظ، وبخاصة (جريمة قتل في الكاتدرائية)، التي تدور حول حياة (توماس بكيت) كبير أساقفة (كانتربري)، في عهد الملك هنري الثاني، وقد حققت نجاحاً كبيراً في مسارح لندن ونيويورك.

تـزوج (ت.س.إلـيـوت) لأول مرة في عام (١٩١٥م) بفنانة تدعى (فيفيان هاي). وفي عـام (١٩٤٨م) منح (ت.س.إلـيـوت) جائزة نوبل باعتباره (رائداً أضاء الطريق أمام الشعر الحديث).

أقر بأنه تأثر بشعراء المدرسة الرمزية الفرنسية وفي مقدمتهم فيرلين وبودلير

لا يمكن الفصل بين شعره وكتاباته النقدية وقيل عنه إنه ناقد في إهاب الشاعر


بودلير


برنارد شو


لافورج



غسان كامل ونوس

حول الخصوصية الأدبية

يطمح الأديب، ويفترض أن يسعى إلى أن يكون له صوته الخاص وأسلوبه المغاير، في أي جنس أدبي كتب؛ حيث يمكن لمتلقٍّ مهتم، أن يعرف صاحب النص من نصه؛ لا من التعريف بكاتبه، طال هذا التعريف أو قصر، سبق النص أو رافقه أو لحق به؛ ويرغب، أي أديب، في الوقت نفسه، في أن يكون نصه جديراً بالنهوض بعلاماته الفارقة، وعناصره المميزة، والتأثير بقارئه من دونه، في أي مكان عرض. ولكن هذا الأمر الحيوي في الأدب، لا يتحقق لكل أديب بسهولة ويسر، وقد لا يتحقق مطلقاً لأدباء، على الرغم من نشرهم عدداً غير قليل من الكتب في هذا الجنس الأدبي أو ذاك؛ لأن الخصوصية الأدبية، أو الشخصية الأدبية المميزة، التي تتبادر إلى ذهن المتلقي، مع اطلاعه على العمل، قيمة مضافة؛ بل هي القيمة الفضلى التي يمتاز بها الأديب، وتسير معه، وتخلده، وتجعل عدداً مهماً من الناس، يترقب إصدارات هذا الكاتب في حياته، ويسارع إلى اقتنائها، وتحظى باهتمامه، حتى بعد أن يتوقف عن الكتابة، أو يرحل عن هذه الدنيا، وتلاقي تناولاً مختلفاً ومتابعة ودراسة، ويمكن أن تكون مثار بحث وتساؤل وتوثيق وتأريخ إلى زمن قد يطول..

ولا أحسب أن هذا الأمر الذي هو مُنية جميع الكتاب، يأتي بقصدية؛ أي أن الأديب يتقصد الغرابة أو الخروج عن المألوف؛ ليكون له تلك الفرادة؛ بل لا بد أن ذلك يأتي في سياق عمله الدؤوب، ومن موهبته ورصيده وتجربته ومبادراته، والاستمرارية المستمدة من معين وافر، لا من اجترار لأفكار ومواقف وحوارات، وإطلالات متواترة في منابر ونوافذ، بحق أو من دونه!

وهنا تختلف المسألة بين من يرسخ خطه، ويجذر أصالته، بموهبة وجهد ومثابرة، وبانفعال حقيقي، وحماسة مدعمة بالإمكانيات التي تتطور وتتصاعد؛ وبين من يكرر نفسه، ويبالغ في العرض والظهور والإصدار، مع الشح في موهبته، وتقصيره في التحصيل والاغتناء، وعدم اهتمامه بالسعي الجاد إلى الأفضل، والأكثر تعبيراً مميزاً عن عواطفه وأفكاره ومواقفه.. فيما ينتج من أعمال. ومن المهم أن يكون الأديب مندغماً مع الحالة التي تتملكه ويتمثلها، وقد تمتد إلى أكثر من عمل، من دون أن يكون لها الوقع الناشز أو الطعم المستهلك. ومن الممكن أن يكون هذا التميز، أو هذا الصوت الخاص في الموضوع، أو المقاربة، أو البناء، أو الأسلوب، أو اللغة، أو العنونة، والتقطيع، أو حتى من خلال المفردة والصياغة والنبرة، والأصوات والنماذج والأفكار، والتناول المختلف.. وقد يمثل نتاجه مشروعاً خاصاً به، أو يسعى إلى أن يأتي في سياق مشروع مفارق لما هو سائد.

سألت ذات يوم أديباً معروفاً، عن سبب اختياره نماذج إنسانية متشابهة في ثلاث روايات، فقال بدهشة: (حقاً لم أنتبه إلى ذلك). ومن الخطأ القاتل أن يعتمد الأديب على ما حققه، ويتوهم أن كل ما يقدمه مرغوب

يطمح كل أديب إلى أن يكون له صوته الخاص وأسلوبه المغاير

تعتبر الخصوصية الأدبية قيمة مضافة وفضلى يتميز بها الأديب لدى قرائه

ومميز؛ فتراه لا يتوقف عن الكتابة؛ أي كتابة، في الوقت الذي يتمنى قراؤه والمعجبون في ما كان له من نتاج، أن يكتفي بما كان، وألا يشوه صوته وسمعته وتاريخه، ولا بأس؛ بل لا بد أن يشار إليه بهذا، وألا يجامَل، ولا يحتفى بأي نشاط له على أنه فتح جديد. وعديدون من يقعون ضحية هذه المجاملة، التي قد يسهم فيها الإعلام والقائمون عليه، وتجار النقد والمطبوعات، فيحاولون الاستثمار فيه؛ أو استغلال اسمه وسمعته؛ كما يقع هو فريسة الشهرة والمواكبة والمدائح المجانية.

ومن الأدباء، ولا أقول المبدعين، من يعمد إلى تقليد أديب بانت شهرته، وحفر اسمه في تاريخ الإبداع بموهبة، نضجت بسعيه ونزوعه المتجدد، وأظهرها بنزيف وصبر وإصرار؛ فيحاول ذاك الكتابة مثلما يكتب هذا، في الموضوع، والموقف، وحتى في الصياغة والأسلوب؛ ظناً منه أن نتاجه سيُتلقى كما يتلقى الأصيل، وهذا ما لمسناه مثلاً في محاولات عديدة لتقليد الشاعر نزار قباني، لكنها بقيت تدور في فلكه، وتلهث في إثره بصدى خافت ولون باهت.

ويختلف هذا الأمر عن التأثر بنص أو فكرة، فتتحرض الموهبة لإنتاج ما هو جديد؛ من دون أن يطغى اللون المؤثر على المشهد، ولا أن يحال النتاج إلى الأصل بشكل غريزي لدى قارئ متابع، لا إلى صاحبه، أو قد يكون المتأثر قد بذل جهداً كبيراً في محاولة إخفاء التأثر أو إظهاره، كان يمكن لهذا الجهد أن ينتج ما هو أكثر أصالة وفائدة وجدوى، فيما لو اعتمد على أسلوب امتصاص ماء الهطل على مختلف الأراضي، ثم يتحول إلى أشكال شتى من الظهورات المائية.. ومن المؤكد أن هذا الموضوع لا يخص الفن الأدبي وحده؛ بل يعني الفنون الإبداعية الأخرى، وحتى المهارات الشخصية، والممارسات العملية في مختلف أوجه الحياة. ولا تكفي الموهبة وحدها لإشهار صاحبها؛ بل لا بد لها من كيان يجسدها، وكائن يستثمرها بأفضل الإمكانيات، من دون أن تبقى خاماً تضيع أو تشوَّه، أو تنضب، ولا أن تتحول إلى خبث وفتات ورماد.. كما لا يكفي الإعلام الثقافي وغير الثقافي، الذي يبالغ في العرض والتغطية والترويج لشخصيات بعينها، قد لا تستحق، حتى ليُظن أن هناك من يريد أن يفرضها على الناس جميعاً، وعلى الوسط الذي تعمل فيه، والأمثلة كثيرة على هذا، وهناك من يُحسب على فلان نافذ، أو على فترة حكم، أو عصر سيادة، ثم تزول آثاره مع زوال الظروف التي أدت إلى ظهوره؛ كما أن هناك من يلحق الموضة أو الموجة السائدة في الكتابة قولاً واهتماماً، أو طولاً وقصراً، أو شكلاً وتهيؤات، من دون أن يتمثل الحالة أو المشهد أو الواقعة أو الظاهرة، ولكن الأمر لن يطول به، حين تتغير الوسائط والمألوفات والأحوال والقائمون عليها.

ومن الخصوصية المبالغ بها، ما يُستهلك؛ لكثرة استعراضه، وتحميله ما لا يحتمل، وإلحاق أشياء أخرى لا تليق، وليست ذات قيمة؛ سواء أكانت للشخصية ذاتها أو لسواها.. حتى إن صاحب التميز، يمكن أن يقع فريسة الظهور المفرط، والتسويق الرخيص، والاجترار والاستهلاك، والكلام الذي يبالغ في وصفه، فيرتد هذا الأمر عليه، وتضعف الجاذبية إليه، وتنفر من صداه الناس؛ لأن الموهبة والخصوصية والفرادة، يفترض أن تُحترم في التعامل معها وعرضها وتقييمها، من صاحبها، ومن سواه من العاملين في الوسط ذاته، أو الشأن الإعلامي الذي لا يكون في الغالب مختصاً أو مهنياً؛ لا أن تتولاها المبالغة، فتودي بها، أو يستهلكها الانشغال والإشغال اللذان يلهيان عن المضي في ترسيخها، وتُطلق الأحكام المسبقة والتقويمات المنتظرة؛ كما تَعمى البصائر عن خصائص أخرى للكاتب نفسه أو لسواه، وعن أصوات ومبادرات، تقتضي وتستحق الوقوف عندها ومتابعتها.

لا شك في أن الإبداع روح الحياة الوثابة ونبضها الفياض، ومسيرته متصلة عبر العصور، وفي مختلف الظروف، وقد يتعرج خطه البياني، أو يتعثر، لكن من واجبنا الأخلاقي والحضاري الإنساني؛ سواء أكنا موهوبين أو متابعين، قريبين أو بعيدين، أو معنيين بأي شكل وحال، أن نضيء أحياز الحقيقي منه، في الأدب وسواه، وأن نكشف المزيف، ونساعد في تهيئة الظروف والميادين التي تنطلق فيها إشعاعاته المبشرة، وتأتلق لآلئه المنتظرة.

هذه الشخصية الأدبية لا تأتي بقصدية بل من سياق عمله الدؤوب وموهبته المستمدة من معين وافر

إن التميز هذا يأتي من الموضوع والأسلوب واللغة والعنونة والأفكار وخصوصية التناول

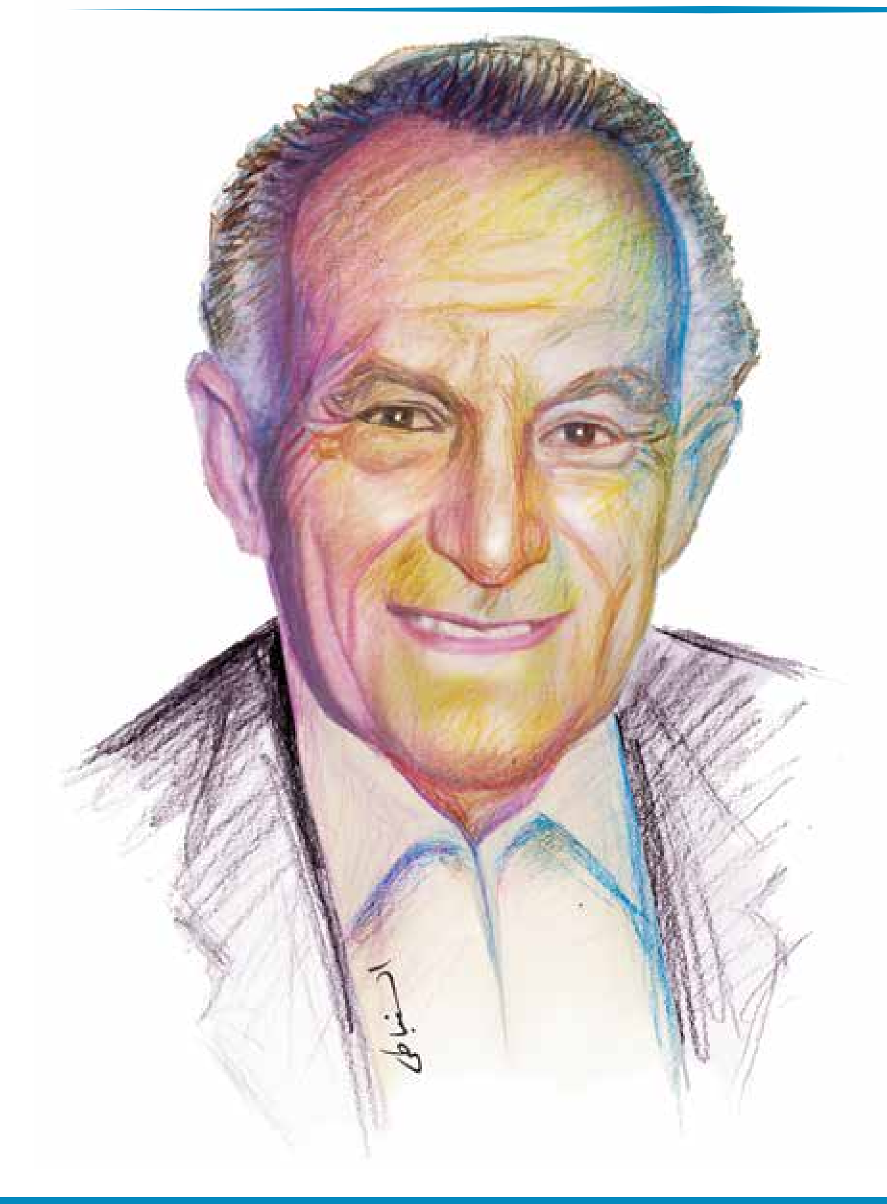
استوعب ثقافته وتراثه وانفتح على ثقافة الآخر

عبدالقادر القط

من رواد الحركة الأدبية والنقدية

عبير محمد

عبدالقادر القط، ناقد بارز، وأستاذ جامعي، وشاعر، ورائد من رواد الحركة الأدبية والنقدية على امتداد نحو نصف قرن. ولد في العاشر من أبريل عام (١٩١٦)، بمحافظة الدقهلية، وتخرج في كلية الآداب بجامعة القاهرة عام (١٩٣٨)، ليعمل بالتدريس وبمكتبة الجامعة فترة قصيرة، سافر بعدها إلى جامعة لندن للحصول على درجة الدكتوراه في نقد الأدب العربي، واختار موضوعاً لرسالته (مفهوم الشعر عند العرب كما يصوره كتاب الموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي)، وقد حصل بهذه الأطروحة على درجة الدكتوراه سنة (١٩٥٠م)، ليعود للعمل بعدها في الجامعة حتى وفاته عام (٢٠٠٣م).



ولعل مشاركته القوية المستمرة في الحياة الثقافية العامة من خلال الندوات الأدبية بجمعية الأدباء في عصرها الذهبي، ومن أعضائها، أنور المعداوي، ورجاء النقاش، وزكريا الحجاوي، ومحمود السعدني، ولويس عوض، ومحمد مندور، وغيرهم.. أتاحت له فرصة التعرف إلى خريطة الواقع الأدبي والنقدي بعمق، وجعلت أحكامه النقدية ذات أصالة فكرية وفنية.. ثم إن مشاركاته عبر البرامج النقدية والأدبية، تمثل ثروة نقدية كبيرة، كان لها تأثيرها في توجيه العديد من الأدباء والشعراء، الذين صاروا بعدئذٍ راسخين في الحياة الأدبية. كما أنه عايش كبار مثقفي الأمة، أمثال: طه حسين، وعبدالوهاب عزام، وأمين الخولي، ومصطفى عبدالرازق، وأحمد أمين، وغيرهم.. وطالع من خلالهم أصالة المثقف، الذي يستوعب ثقافته القومية وتراثه الأدبي، وينفتح على الثقافة الأجنبية، ويهضم عناصرها.

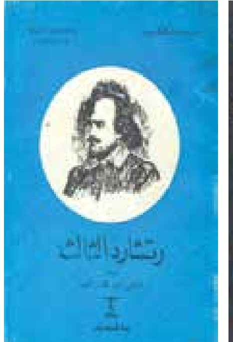
وقدّر لرسالته التي حصل بها على الدكتوراه، أن تترجم إلى اللغة العربية سنة (١٩٨٢م)، وأن تتاح من خلال الترجمة للقارئ العربي، فكرة الاطلاع على الموضوعات المتعددة التي تناولتها الرسالة بالدراسة والتحليل، والتي مثلت في مجملها، الحزمة الرئيسية للقضايا المثارة في هذا المجال، ابتداء من طه حسين، مروراً إلى القضايا التي أثارها محمد مندور في رسالته حول النقد

المنهجي عند العرب، ووصولاً إلى معظم ما تناولته الدراسات المتنوعة من قضايا النقد العربي، قبل رسالة الدكتور القط وبعده، من أمثال: فكرة تأثير الإسلام في الشعر الجاهلي، وتأثير الخلافات السياسية في الشعر الأموي، والقيمة الحقيقية لخطوات التجديد الشعري في العصر العباسي، والخطوات المنهجية التي تظهر في كتابات النقاد العرب لتلك الفترة.

وقد حظيت بعض هذه الموضوعات بدراسات تفصيلية تالية، كما حدث في كتاب (في الشعر الإسلامي والأموي) الذي أصدره سنة (١٩٧٨م)، والذي وقف بالتفصيل، ومن خلال نظرات جديدة، أمام قضايا مثل: قضية الغزل العذري، والغزل الحضري عند الأمويين، وعلاقة النقائض بتقاليد الهجاء الجاهلية، وتنوع مذاقات الشعراء الأمويين وفقاً لثقافاتهم وبيئاتهم، وتأثير السياسة والخلافات الحزبية في حركة الشعر الجاهلي في هذه الفترة، كما التفت إلى الاهتمام بصورة الطبيعة والحيوان في مسار الشعر الأموي على نحو فني جدير بالدراسة والتأمل. وهذا الاهتمام الأكاديمي بدراسة حركة الإبداع الشعري والنقدي في الأدب العربي القديم، في ضوء ما يمكن أن يسمى بالتفسير الحضاري الشامل، لم يجعل الدكتور القط يقصر اهتمامه على فترة الأدب القديم، التي استغرقت حياة وجهود العشرات من الدارسين في جيله، ودعتهم إلى الوقوف داخل دائرتها الشاسعة وقضاياها المتنوعة، بل إن دائرة اهتمامه امتدت إلى الإبداع الأدبي والنقدي في العصر الحديث على محورين متوازيين.

ويعد الدكتور القط، أحد الرواد الكبار في الحياة النقدية والأدبية المصرية والعربية الحديثة، وواحد من رعيل جيل الأربعينيات في الحياة الثقافية، ذلك الجيل الذي ضم معه: محمود أمين العالم، وعبدالعظيم أنيس،






محمد مندور


رجاء النقاش


محمود حسن إسماعيل


لويس عوض

إبراهيم ناجي


أحمد زكي أبوشادي

ولويس عوض، ومحمد النويهي، وعلي الراعي، وفؤاد زكريا، وعزالدين إسماعيل، ورجاء النقاش، وبدر الديب، وغيرهم ممن تدين لهم الحياة النقدية بكبير الدَّين، معترفة بأياديهم البيضاء. أما اليد البيضاء الأبرز للدكتور القط، فتتمثل في دعمه المكين لحركة الشعر الحر في مصر والبلاد العربية، إبان نشأتها أواخر الأربعينيات، وأوائل الخمسينيات من القرن الماضي، وهو الدعم الذي ساعد هذه الحركة التجديدية الوليدة مساعدة حاسمة على الترسخ والبروز والنجاح، لتنقل حياتنا الشعرية العربية نقلة جذرية من الطور التقليدي العمودي إلى الطور التفعيلي الحر.

وعلى ضوء المفهوم الواسع للأيديولوجيا، فإن الدكتور القط ناقد أيديولوجي بلا منازع؛ ذلك أن الوقوف إلى جانب حركة الشعر الحر، لم يكن مجرد موقف فني شعري فحسب، بل هو موقف فكرى أيديولوجي في صميم جوهره. كما أن دعوته إلى الرومانسية، في نقده أو شعره، لم يكن مجرد اختيار مدرسة من المدارس الأدبية فحسب، بل كان اختياراً أيديولوجياً من حيث إن الرومانسية، هي ثورة الروح المتمردة على التقاليد البالية، وهي سطوع ذات الفرد في مواجهة فلسفة

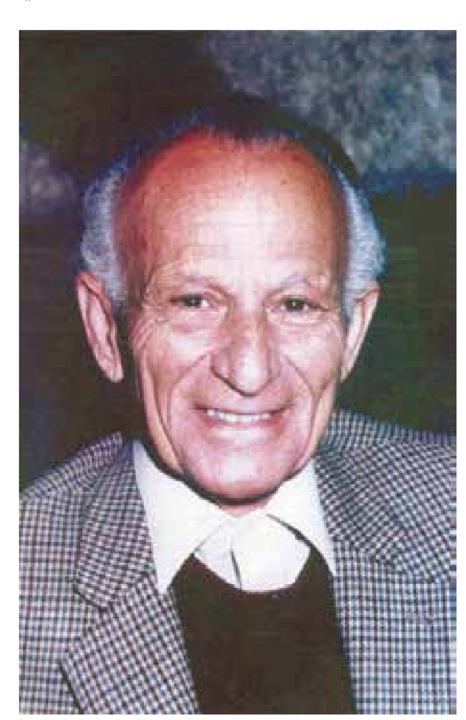


مشاركته القوية في الحياة الثقافية أتاحت له فرصة التعرف إلى خريطة الواقع الأدبي بعمق

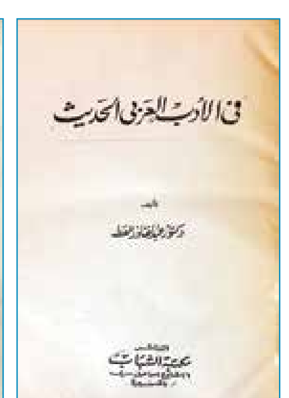
لم يقتصر اهتمامه على دراسة الأدب العربي القديم بل امتد إلى الإبداع الأدبي والنقدي المعاصر والحديث

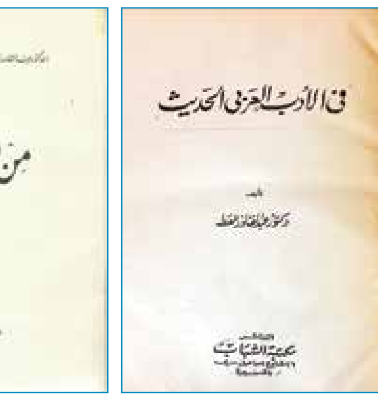
التغيير، إلى جانب جهده النقدي، كتب الشعر العمودي التقليدي في صورته الرومانسية المتأثرة بخطى مدرسة (أبوللو) وشعرائها من الرومانتيكيين الكبار، أمثال: إبراهيم ناجي، وعلي محمود طه، وأحمد زكي أبو شادي، ومحمود حسن إسماعيل، وغيرهم.. وإذا كان الدكتور القط قد نال شهرته ومكانته الأدبية بسبب دوره النقدي واقترابه الحميم من أدباء عصره ومشاركاته المؤثرة في النشاط الثقافي عبر المنتديات الأدبية وأجهزة الإعلام المرئية والمسموعة، فلم ينس طوال حياته أنه بدأ حياته الأدبية شاعراً مفعماً بالأحاسيس والعواطف والأحلام والتأملات، وظل في جلساته يتوقف عند بعض قصائده، التي كتبها في أوائل الأربعينيات، وعلى وجه التحديد في عام (١٩٤١م) وحتى عام (١٩٤٣م). وقد أصدر الدكتور القط شعر هذه الفترة، بعد ذلك، في ديوان شعري تقليدي بعنوان (ذكريات شباب)، لكنه بحسه النقدي الرفيع وروحه الوثابة، أدرك أن المستقبل للتجديد في الشعر، أي للشعر الحر، لأنه التعبير الحق عن اللحظة التاريخية التي يعيشها مجتمعنا العربي آنذاك، فترك الشعر العمودي، وجنّد قلمه النقدي وطاقته الروحية كلها للدفاع عن الشعر الحر، وتمتين خطاه، ودعم ولادته الوليدة.

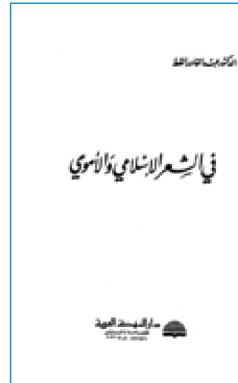
إن المتأمل للإنتاج النقدي لدى الدكتور القط، يجد أنه مشدود إلى التراث الأدبي العربي، والتراث الإنساني العالمي قديمه وحديثه، وهو ما مكنه من أن يكون له حضور فاعل في التجديد الأدبي والنقدي، من خلال الشعر الحر (التفعيلة)، وما يسمى قصيدة النثر، ونقد الصورة (الفيلم السينمائي والتمثيلية التلفزيونية والمسلسل التلفزيوني)، والرؤية التجديدية لدى الدكتور القط، تسبق ما هو سائد، وتستشرف المستقبل، وهو ما دفعه إلى تبني فكرة (نقد الصورة)، والاهتمام بما يذاع على الشاشة الصغيرة من مواد سردية أو درامية، تصل إلى الناس في بيوتهم، بل غرف نومهم، فلا يبذلون جهداً في متابعتها، يشبه جهد البحث عن الكتاب، وقراءته وقضاء وقت يطول أو يقصر. وقد قدم للحياة الأدبية المصرية والعربية العديد من المؤلفات، ومن أهمها: (مفهوم الشعر عند العرب، في الشعر الإسلامي والأموي، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، وقضايا ومواقف)، فضلاً عن ترجمات كثيرة أغلبها من مسرحيات شكسبير، وديوان شعري وحيد بعنوان (ذكريات شباب) كتب قصائده في الأربعينيات، ونشره في أواخر الخمسينيات. وترأس تحرير مجلة (الشعر) في الستينيات، و(المجلة) في السبعينيات، و(إبداع) في الثمانينيات من القرن الماضي.

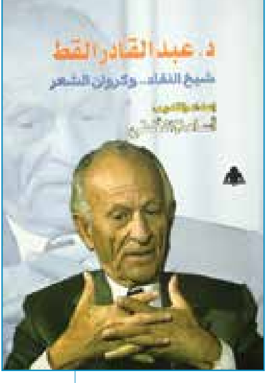


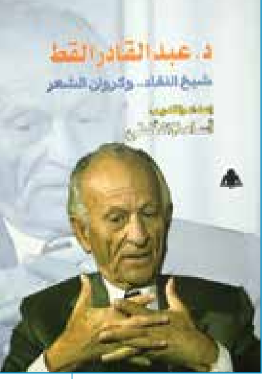
عبدالقادر القط











من مؤلفاته

وقف فكرياً ونقدياً مع حركة الشعر الحر ودعا إلى المدرسة الرومانسية المتمردة على القديم

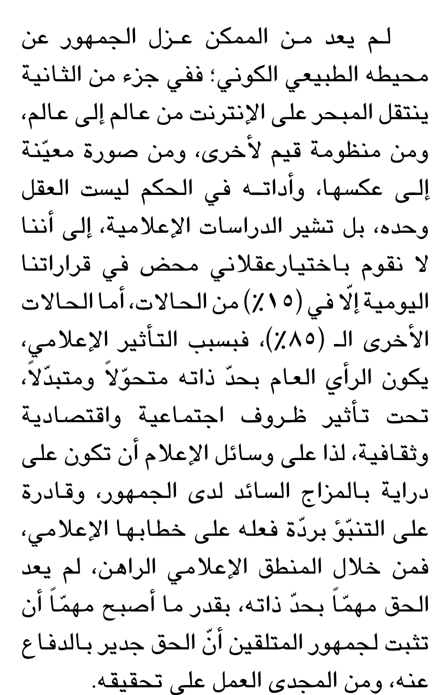
رأى بحسه النقدي وروحه الوثابة أن المستقبل للتجديد في الشعر

فكرة

دور الإعلام في تكوين اتجاهات الجمهور



سوسن محمد كامل



يعد الإعلام أحد أهم الوسائل، التي تؤثر في كافة جوانب الحياة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، ويتأثر بها من خلال دوره الرئيس والمؤثر في تكوين اتجاهات الجمهور. ويكون التأثير من خلال الطريقة، التي تعرض بها الوسائل الإعلامية بها موادها وردات فعل الجمهور إزاء قضية معينة. وهذه الوسائل ذات التأثير الكبير تعمل في اتساق وتكامل، على إعداد توجه عام في العديد من الموضوعات والأحداث والأوضاع، التي تطرح نفسها على جمهور المتلقين.

لم يعرف العالم يوماً قوة ذات تأثير أعظم، ممّا يتمتّع به الإعلام في زماننا، لقد أصبح الإعلام قوة استراتيجية، تتمّ من خلالها صناعة الرأي العام وتحديد اتجاهات الجمهور، من خلال بلورة منظومة قيم فكرية وأخلاقية، تشكّل هوية المتلقي ووعيه لذاته، ولعلاقته مع الآخر داخل الوطن وخارجه، فإنّ الساحة تحتوي على وسائل إعلام، تَعرض قضايا تهمّ الجميع بجرأة، ودون مُحاباة، أو تحيّز.

إنّ جوهر الفعل الإعلامي، هو نقل الوعي من الإدراك العقلي إلى الانخراط العاطفي، ومن التبنّي الفكري إلى التبنّي المعنوي .وهدف الفعل الإعلامي، يقوم على نقل وعي الجمهور من مرحلة رفض فكرة ما، إلى مرحلة القبول بها، أو تقوم على نقله من مرحلة القناعة العقلية الدارجة بفكرة ما، إلى التبنّي الشعوري والتمسك بها. فالصورة الإيحائية التي يثيرها الإعلام، تنقل الفكرة من العقل إلى القلب، ومن القناعة إلى اليقين. وهذا ما نادت به نظرية(التأثير التكراري) للإعلام. حيث يعكف الإعلام بمختلف أدواته ووسائله ومحاور عمله، على بثّ رسائل إعلامية مختلفة، ولكن هذه الرسائل تلتقي على شيء واحد وهو تكرار مفاهيم متشابهة، تخدم الترويج لفكرة من خلال عمل إعلامي تراكمي طويل الأمد.

> على وسائل الإعلام أن تكون على دراية وقدرة على التنبؤ بردة فعل خطابها

لم يعد من الممكن عزل الجمهور عن محيطه الطبيعي الكوني؛ ففي جزء من الثانية ينتقل المبحر على الإنترنت من عالم إلى عالم، ومن منظومة قيم لأخرى، ومن صورة معيّنة إلى عكسها، وأداته في الحكم ليست العقل وحده، بل تشير الدراسات الإعلامية، إلى أننا لا نقوم باختيارعقلاني محض في قراراتنا اليومية إلّا في (١٥٪) من الحالات، أما الحالات الأخرى الـ (٨٥٪)، فبسبب التأثير الإعلامي، يكون الرأي العام بحدّ ذاته متحوّلاً ومتبدّلاً، تحت تأثير ظروف اجتماعية واقتصادية وثقافية، لذا على وسائل الإعلام أن تكون على دراية بالمزاج السائد لدى الجمهور، وقادرة على التنبّؤ بردّة فعله على خطابها الإعلامي، فمن خلال المنطق الإعلامي الراهن، لم يعد الحق مهمّاً بحدّ ذاته، بقدر ما أصبح مهمّاً أن تثبت لجمهور المتلقين أنّ الحق جدير بالدفاع عنه، ومن المجدي العمل على تحقيقه.

وفي حين تنفتح التجربة الإعلامية للجمهور، على تيارات متلاطمة من القيم والمفاهيم، تتعاظم أهميّة شكل المعلومة وشكل التجربة الإعلامية على حساب المضمون. بل إنّ ما هو مهمّ، هو شكل التقديم ومدى التأثير والقدرة على الإقناع، من خلال القيام بدراسات سبر متعدّدة وتراكمية للرأي العام (اتجاهات الجمهور)، ولمجموعة القيم والمفاهيم والأولويات السائدة في مجتمع معيّن، ودراسة حراكها ونموّها، وكذلك دراسة سلوك ومواقف النخب الثقافية الحداثوية والتقليدية منها، الموجهة لمفاهيم وقيم هذا المجتمع. وهنا نطرح السؤال المهم: ما هي منظومة القيم، التي ينبغي أن يعتمدها الإعلام في نقله للمعلومة والخبر؟ إذ إنه من دون منظومة قيم واضحة، ومن دون رسالة محدّدة بدقّة كاملة ويعرفها كل العاملين في الإعلام، لا يمكن لأي إعلام تحقيق أي مستوى من النجاح.

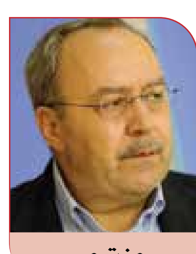
إن التحول الذي يحدث في توجهات الجمهور، لا يتحقق إلا من خلال استقائه من مصادر معلومات جديدة، غير التي نشأ عليها في الماضي، وهو يستقي منها أسلوبه في الحياة وطريقته في التفكير، وهو ما تحققه وسائل الإعلام كمصدر معلومات جديد، يختلف في مضمونه بدرجات متفاوتة، عما هو سائد في مؤسسات المجتمع التقليدية، التي كانت تسهم في عملية التنشئة الاجتماعية لأفراد المجتمع. وهذا هو جوهر فكرة نظرية التأثير طويل المدى، أو التراكمي لوسائل الإعلام الحديثة منها والتقليدية.

إن وظيفة الإعلام أمانة ومسؤولية؛ من حيث أثره في تشكيل وعي المجتمعات ورسم ملامحها، بمعنى أنه قادر على تغيير اتجاهات الجمهور، لكنه قد ينجح إذا عمل كأداة للتدعيم أكثر من كونه أداة للتغيير، فمفهوم (الاتجاه) في علم النفس الاجتماعي يرتبط بـ(السلوك الاجتماعي)، ويرى علماء الاجتماع أن اهتمام الإعلام باتجاهات الجمهور، يأتي من كونها ظاهرة اجتماعية ونتيجة لعملية التفاعل الاجتماعي بين الأفراد، حيث إن النشاطات الإعلامية هي جزء من السلوك الاجتماعي، ومن هنا ركزت مراكز البحوث الإعلامية على دراسة كيفية تكوين الاتجاهات، لكونها وسيلة التعبير الرئيسية، عن التصورات للتأثيرات الاجتماعية والثقافية المعاصرة، إذ يلعب الإعلام دوراً متزايداً فيها، خاصة بعد ثورة الإنترنت وتكنولوجيا المعلومات.

يقول السياسي الألماني «أوتوجيروتول» عن الإعلام: (الإعلام هو التعبير الموضوعي عن عقلية الجمهور وروحه وميوله واتجاهاته في الوقت نفسه). فالإعلام سمة أساسية للمجتمع الحديث، كما أن الأبحاث حول دور الإعلام وتأثيره في وعي المجتمعات متواصلة، نظراً إلى أهمية دوره في بناء المواقف الفكرية والنقدية، القادرة على تقييم أي محتوى إعلامي، وصولاً إلى الشبكة العنكبوتية على قاعدة من الموضوعية والعقلانية والفكر الإنساني النقدي المستنير.

ثنائية البصر والبصيرة

في «الرواية العمياء» لـ شاكر نوري



عزت عمر

(الرواية العمياء)، آخر إصدار للروائي العراقي المخضرم شاكر نوري عن (شركة المطبوعات العربية، بيروت ٢٠٢٠) تناول فيها مجتمع المكفوفين الذين جمعهم في مكان متخيّل هو (معهد تأهيل العميان)، ليخوض مغامرته الروائية في هذا العالم، الذي يجهله المبصرون، فاختار العنوان كعتبة أولى تثير تساؤلاً عن مغزى التسمية بوصف الرواية بأنها عمياء، وليس اسماً آخر كمفتاح أوّلي، يضيء شيئاً للقارئ ويشوّقه للذهاب في القراءة للتعرّف إلى حياة مكفوفي البصر التي سيقتحمها الموظّف بمؤسسة (رعاية المكفوفين) مروان، لا بوصفه موظّفاً أو مفتّشاً، وإنما كأعمى يتلصص عليهم ليكتب تقريراً عن الأوضاع في المعهد، إذ خشي المسؤولون في المؤسسة الراعية أنّ ثمة شبهة فساد كبيرة تحدث في هذا المعهد الذي يفترض أن يرعاهم، وخشية أن تفوح روائح هذا الفساد ويعلم بها الإعلام فتغدو فضيحة مدوّية بالنسبة إلى وزارة الشؤون الاجتماعية في بغداد العاصمة العراقية.

وبناء على هذا الافتراض، قرر مدير المؤسسة دسّ الموظّف مروان بينهم ومعايشتهم كأعمى ليكتب تقريراً ميدانياً مفصّلاً عما يجري هناك، نظراً لأن (مروان) عازب ويجالس العميان في مقهاهم، فضلاً عن كونه مهتماً بالثقافة والأدب. وبطبيعة الحال اضطر مروان للموافقة مخافة غضب المدير أو تسريحه من عمله، فقرر أن يدخل هذه المغامرة بعد تدريب شاق وقراءات عديدة لسلوكات العميان وأنماط حياتهم.

إن كتابة تقرير، أو العثور على مخطوط أو كمبيوتر منسي، أو ما شابهه، عبارة عن تقنية ذات طبيعة مغامراتية في الغالب يلجأ إليها الروائيون لأغراض يتوخونها ككتابة حكاية جديدة، داخل الإطار السردي الأساسي، فضلاً عن أن هذه التقنية قد توظّف كمبرر للدخول في الأحداث أو بمثابة حلّ لعقدة مستعصية، أو سعياً لخلاص بطل الرواية من مأزق أو معضلة وسوى ذلك، مما يتمّ اجتراحه من قبل الروائي.

ومن جانب آخر؛ لعلّ هذه الرواية تناصت بشكل خاص مع رواية جوزيه ساراماجو الشهيرة (العمى)، إذ لا يمكن لروائي أن يخوض في موضوع إشكاليّ بهذا المستوى، دون أن يطّلع على ما كتبه سابقوه، وهم كثر، من مثل طه حسين في روايته السيرية (الأيّام) وقد تناول فيها تجربته الشخصية مع هذه العاهة المستديمة وكيفية التغلّب عليها، أو رواية (تاريخ العيون المطفأة) لنبيل سليمان، لكن التأثر سيبدو أكثر وضوحاً برواية ساراماجو التي تناولت ظاهرة غير طبيعية أصابت سكان المدينة بالعمى، بالرغم من أنهم مبصرون، ليتأسس خطاب الرواية ويتكاثف حول هذه المشكلة التي ستنجم عنها أحداث وصراعات، تؤكّد مقاصده من أن العمى ليس فقدان البصر فحسب، وإنما هو عمى البصيرة المتمثّل في الجهل والقصور الفكريّ. وهذا التقاطع لا يعيب عمل شاكر نوري، وإنما يعزز حضوره الإبداعي بأن ينطلق من حيث انتهى الآخرون، لا أن يبدأ من درجة صفر الكتابة.

شاكر نوري، هنا، يقدّم عملاً فنياً يختلف عمّن سبقه بما اجترحه من أساليب وأحداث تراوحت ما بين الفكري الرصين، الذي تجلّى في كثير من الحوارات بين الشخصيات المثقفة، التي انتقاها لتحقيق غرضه، وما بين المغامراتي، ولا سيما صراع مروان مع (الزيبق) الشخصية الماكرة، الذي يحيل اسمه إلى ما هو قارٌّ في الذاكرة الشعبية عن التسمية، كعلي الزيبق، أو ما هو قار في التشبيه المتداول (مثل الزيبق لا يمكن مسكه)، لا سيّما في صراعهما الذي امتدّ على مدار أحداث الرواية، ويمثّل رمزياً صراع الخير مع الشرّ حول (حياة) الفتاة الكفيفة والمثقفة الجميلة، التي قد ترمز إلى الأنوثة بمطلقها وما شهدته من صراعات لأجلها، ومقدار العنف الذي طالها من قبل نظام الذكورة وعنفه تجاهها.

(حياة) هنا تميل إلى (مروان) الشاعر والإنسان، لكن (الزيبق) المحتال سيتمكّن منها بحيلة رخيصة، تمثّلت بانتحال شخصية مروان وتقليد صوته.

وفي هذا المستوى الصراعي الرمزي، يمكننا القول إن الروائي غامر بدوره في تناول ثنائية البصر والبصيرة، بما تنفتحان عليه من دلالة إنسانية عامة لا تتحدد بمكان أو زمان، وإن كان الروائي ذكر اسم العاصمة العراقية (بغداد) مرات عدّة، وبذلك فإن ورود اسمها هنا شكليّ بحت، والموضوع أكبر من أن يكون محلّياً طالما ينفتح على قضية إنسانية كبرى، قد ترتبط بالواقع العراقي أو بغيره كما فعل (ساراماجو)، فالفساد ينتشر في كلّ مكان، وهو ظاهرة عالمية وإن كانت تجلياته تتكاثف في بلاد الاستبداد العالم ثالثية.

وفي هذا المستوى من التأويل، يمكننا وصف خطاب الرواية بأنه ناضج فكرياً ومتقدّم جمالياً وإنسانياً بجرأة تشهد له، وأن هؤلاء المكفوفين ساعدوه ببصيرتهم على اكتشاف أشياء لم يكن ينتبه إليها في حياته الطبيعية، ولعله هنا يقصد أن العمى الحقيقي يكمن خارج معهد المكفوفين، إذ أثّرت فيه هذه التجربة تأثيراً كبيراً بحسب تعبيره: (بكيت لفراقهم، وتألّمتُ وأنا أدير ظهري لسعادة ما كنت لأعرفها أبداً؛ إذا ما كان لي أن أفتتن بالجمال الأعمى لولا المعشوقة حياة، ولا أن أدرك معنى الشبيه لولا مُقلدي الزيبق، ولا أن أطربَ لأنين الموسيقا لولا المغني فريدون، ولا أن أتعلّق بسحر الكلمات لولا المبدع بورهان، ولا أن أحسَّ بألوان العماء لولا الفنان سيرغين، ولا أن أعجبَ بعظمة الذاكرة لولا الصبي القارئ، ولا أن أكتشفَ المكرَ الأنثوي لولا سلطانة).

وهؤلاء هم شخصيات الرواية، الذين تمكّنوا من إزاحة جملة المخاوف التي زرعها المدير



غلاف الرواية

> **العنوان عتبة أولى تشوق القارئ للتعرف إلى حياة مكفوفي البصر**

> **هناك تناص مع رواية (العمى) لجوزيه ساراماجو و(تاريخ العيون المطفأة) لنبيل سليمان**

في ذهن مروان عن عالم العميان، فهذا المدير الذي يفترض به أن يرعى المكفوفين، يعتبر نموذجاً للرؤية النمطية أو الموقف الذي يتّخذه سائر أبناء المجتمع من المكفوفين، بناء على متخيّل شعبوي لا أساس له من الصحة، ولكنهم لا يقبلون غيره، مع أن هذا المجتمع هو من موضَعَهم هذا الموضع ولم يدمجهم في نسيجه بإتاحة فرص العمل والدراسة لهم، ما يضطرهم للهيمان في الشوارع والتسوّل في الطرقات والجوامع، ليعيشوا حياة هامشية معذبة بكل معناها.

تعكس الرواية هذين الموقفين المتناقضين من المكفوفين ممثلين بموقف مدير المؤسسة البيروقراطي كمثال للموقف الشعبوي من المكفوفين، إذ غالباً ما أشار خلال حواره مع مروان بأنهم لصوص وفاسدون، بل قتلة، إذ إنهم قتلوا موظفاً تجسس عليهم قبله.

والموقف الآخر يتمثّل بـ(مروان) باعتباره ينتمي إلى حقل الفكر الثقافي قبل المهمة مغلوباً على أمره، فالتمسناه يصحح نظرته تجاههم بعد الدخول إلى عالمهم والتعرّف إليهم عن كثب، لا سيما وأنه إلى جانب شخصية (الزيبق) الماكر، هناك من يهتم بالأدب والموسيقا والمسرح، أسهموا جميعاً في تعزيز رؤية الروائي الإنسانية.

نهض النص على جملة من المشاهد الراصدة لحياة المكفوفين، ضمن مجموعة من المواقف المؤثرة، فضلاً عن الوصف المتقصي البارع، ولعلّ هذه المشهديات ترتبط بتخصصه في السينما والمسرح كحال وصفه للمقهى، الذي يجتمعون فيه، والمعهد الشبيه بالثكنة العسكرية، فضلاً عن متابعته الدقيقة للشخصيات العديدة من كلا الجنسين، التي تتعدد حكاياتها، إذ يضم المعهد قسماً للنساء وآخر للرجال، تفصل بينهما بوابة أو معبر يحرسه حرّاس، فيذهب الروائي إلى عقد حبكة لكلّ حكاية يرويها سارده، بدءاً من حبكة السارد مروان نفسه في اتخاذ قرار الدخول إلى المعهد وما سيسفر عنه هذا الدخول من مغامرات قوية مع شخوص الرواية، وفي مقدّمتهم (الزيبق) الكفيف الذي سيبدو ندّاً حقيقياً لمروان المبصر، في صراعهما للفوز بالمحبوبة الكفيفة (حياة). وقصص الحبّ كثيرة في المعهد؛ سرد بعضها (الزيبق) لمعايشته أحداثها، أو نقلاً عن غيره، لكنّ قصة الحب العاصف التي جمعت مروان بحياة من أجمل القصص التي جمعت ما بين مبصر وكفيفة بكل ما اجترحه الروائي من حوارات فكرية راقية، ومواقف غرامية، وتصعيد درامي باستمرار ملاحقة الزيبق لهما ونصب شراكه


ساراماجو


نبيل سليمان

والكيد لهما كما في المسرحيات الشكسبيرية.

المعلم (بورهان) والرسّام (سيرغين) والموسيقي (فريدون)، شكّلوا فريقاً لا مثيل له، وبتعبير السارد لم أجد مثيلاً له، أن يجتمع الكاتب والموسيقي والرسام في مكان واحد. إنّهم الضوء الذي ينير كواليس الظلام في المعهد، وقلتُ في نفسي: (هل السمع والعقل والإحساس تتغلّب على الصورة والبصر والرؤية؟).

كان بورهان لا يرى سوى الكتب في لحظات الإبصار المفاجئة، فيحفظ شكل الكتاب ولونه واسم مؤلّفه، ويحفظه في ذهنه بعدما يقرؤه له الفتى القارئ الذي يحضر يومياً لقراءة الكتاب المطلوب.

لقد تمكّن الروائي من التوغل عميقاً في حياة المكفوفين، وعكس لقارئه الحياة الاجتماعية والتعايش فيما بينهم، ليحضر السؤال عن طبيعة العلاقات خارج المعهد في عالم المبصرين؟ لعلّه أراد أن يؤكّد أنهم أصحاب بصيرة، وحياتهم حافلة بكلّ ما هو إنساني، يتوازى مع عالم المبصرين، الذي لا يخلو من الأشرار والطيبين، والصراع الضاري لأجل اللقمة والاستئثار بالمزيد من الأشياء أو المال وسواهما.

يقدم شاكر نوري عملاً فنياً يختلف عمن سبقوه بما اجترحه من أساليب وأحداث وصراع الشخصيات

الخطاب الروائي بدا ناضجاً فكرياً وجمالياً وإنسانياً من خلال توغله عميقاً في حياة المكفوفين

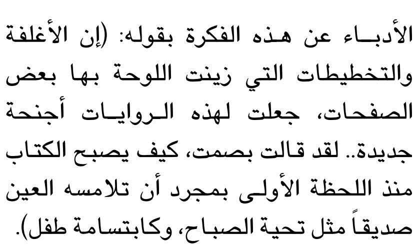
شاكر نوري روائي وإعلامي عراقي مقيم في الإمارات، وقبلها عاش في باريس ما بين (١٩٧٧) و(٢٠٠٤) حاز خلالها إجازة الدكتوراه في السينما والمسرح من السوربون، وعمل مراسلاً لعدد من الصحف العراقية والعربية، وقدّم للمكتبة العربية مجموعة من الأعمال السردية، حاز بعضها جوائز، وبخاصة جائزة (ابن بطوطة) عن كتابه في أدب الرحلات: (بطاقة إقامة في برج بابل). (يَوميّات باريس ٢٠١٣)، وجائزة كتارا للرواية العربية عن روايته (خاتون بغداد ٢٠١٧)، وغيرها.

ومضات

اللوحة التشكيلية والعمل الأدبي



سلوى عباس



اعتدنا أن نقرأ اللوحة التشكيلية بأسلوبية الفنان وتقنياته وألوانه.. شغفه بالفن وعشقه له الذي يعبر من خلاله عن أفكاره، لكن قراءتنا هذه تحمل في وجهها الآخر قراءة أخرى، نرصد من خلالها كيف تتألق روحه بالقلق والنزق، لتنجز إبداعاً مشغولاً بمداد الحياة، فتتشارك اللوحة مع فنون إبداعية أخرى، وهذا ما نقرؤه في حوارات كثيرة ترصد العلاقة بين الفن والأدب بمختلف أنواعه، ففي الشعر مثلاً نقرأ حالات يتماهى فيها الشاعر مع الرسام، فيبتكر الاثنان قصيدة تشكيلية شديدة الإضاءة على علاقة الإنسان بالفن وعلاقة الشعراء بالفنانين، وعلى المفردات المشتركة التي يترجمها الشعراء بشعرية بصرية، والرسامون يقدمون صياغات إبداعية على سطح اللوحة، فتظهر كتجلّيات مفكرَين صديقين عبّرا بلغة تعبيرية قوامها المصارحة والعفوية، عمّا وراء الكلام، وعن رؤية كل منهما للعالم بإدراكه الخاص ونظرته الرمزية. نقرأ في علاقة كهذه تكاملاً ضمنياً ما بين الشعر والرسم، على الرغم من وجود اختلافات في أساليب التعبير والتأثيرات اللونية واللغوية والمكانية، وهو كشف عن عوالم مستترة يعيشها المبدعون بين مناطق الإغواء والشغف والمشاعر وأساليب التخيّل والتفكير، إضافة إلى عمليات الإدراك الخاصة لموضوعات حسّاسة، فأهمّ ما في العمل الفني أن يكون له عمر مديد، وأن يقوم بيننا وبينه حوار في أي وقت وأية لحظة، وأن يفتح لنا أفقاً للحساسية أو للمعنى، وأن نرى في اللوحة عمقاً وليس سطحاً يُحيل اللوحة إلى جسد ميت.

ولعل اللوحة تأخذ بعداً مختلفاً، عندما تختصر مضمون كتاب ما من خلال الغلاف، فنقرأ حالة أخرى من التماهي بين الفن والأدب، عبر أغلفة الكتب بشكل عام والروايات بشكل خاص، فالرسامون يقدمون صياغات إبداعية على سطح اللوحة، وكما تحدث أحد الأدباء عن هذه الفكرة بقوله: (إن الأغلفة والتخطيطات التي زينت اللوحة بها بعض الصفحات، جعلت لهذه الروايات أجنحة جديدة.. لقد قالت بصمت، كيف يصبح الكتاب منذ اللحظة الأولى بمجرد أن تلامسه العين صديقاً مثل تحية الصباح، وكابتسامة طفل).

السؤال الذي يخطر في البال: كيف يتم تحديد نقاط الالتقاء الأكثر حميمية بين الفنان والأديب؟ وهل الهدف من تصميم أغلفة الروايات، إيجاد معادل فني لهذه الروايات؟ ليأتي الجواب بأن التقاطع هو في التاريخ الذي يجمع بين الاثنين، بين الفنان والروائي، إذ يقرأ الفنان الرواية بدقة، يحاور شخصياتها، ويقف على أدق التفاصيل فيها قبل البدء بتصميم الغلاف، وبالتالي تعتبر هذه القراءة بمثابة تلخيص للرواية عبر الغلاف، الذي هو بشرة الكتاب ورداؤه وهما توأمان، حيث يحتضن الغلاف الكلمات والسطور، وهو الباب الداعي، يثير فضول المتلقي للدخول في الفصول ومسارات السطور، والغلاف هو الوشاح الحامي والعين المنظرة (لصندوق العجائب) والحافظ الأمين والمثير لما في طيات الجسد، من بوح الشعراء وروايات الكتاب مع الأساطير والملاحم وقصص التاريخ ومصير الجماعات.. تنام السطور ملتحفة بالغلاف، يتابعها القارئ بنهم متمهل، ثم يودعها خزانته زينة حسية للعين والنفس، سميرة الليالي، تفتح نوافذ الزمان والمكان، تهدي الرضى وتمجد الحياة حاملة الأمل والمواساة للإنسان... أينما كان!

وتتفاوت الآراء وتتباين حول أهمية الغلاف، وكم يثير فضول القارئ لقراءة الكتاب، فهناك من يرى أن أغلفة الكتب على درجة عالية من الأهمية، وأن بعض الأغلفة تسوّق للكتاب لغرابتها، وهناك قارئ بصري، يعطي الغلاف أهمية كبيرة، لدرجة تأثره بما يقدمه الغلاف من تفاصيل لا يستطيع أن ينفلت منها، وكأنها واسطته البصرية لمنطق عقله.

ورأي آخر يرى أن غلاف الكتاب أداة مهمة لجذب القارئ للكتاب وإغرائه، بالتقاطه من على رف المكتبة، فهو يستقطب القارئ ويشد انتباهه له، سواء بألوانه الزاهية أو خطوطه الباهرة أو حتى بفخامة تصميمه، وقد غدا الاهتمام بأغلفة الكتب كبيراً وتخصص فيه فنانون وتشكيليون كثر، نظراً لأهمية أن يكون الغلاف جاذباً وأنيقاً في الوقت ذاته دون إغفال محتوى الكتاب ومضمونه واسم كاتبه.

أحد الكتّاب من المهتمين يريد، أن يكون كتابه متكاملاً بكل التفاصيل، ينظر لأغلفة الكتب كفن بحد ذاته، تجسّد العمل الروائي في غلافها. ويأسف للتقصير من قبل دور النشر في وطننا العربي في الاهتمام بأغلفة الكتب، وأن الكتب والمجلدات لاتزال إلى الآن تحمل ذات التصميم المعتاد، اسم الكتاب وزخرفة من على الجانبين، في حين أصبحوا في الغرب، يؤلفون كتباً عن فن الأغلفة، وكم من الروايات الأجنبية عندما تُرجمت، شُوّهت أغلفتها بأبشع التصاميم، فبرأيه أن القارئ بحاجة إلى غلاف جذاب يشبع الجانب البصري لديه.

وحسب وجهة نظر أحد أصحاب دور النشر، فإنه من الضروري الربط بين العنوان والمضمون الداخلي للكتاب، كي يعطي للمصمم فكرة عن الغلاف والبدء بعمل تصورات معينة ليتم تجهيزه، ثم عرضه على المؤلف، لكن الأهم من التصميم كما يرى، احترافية الطباعة، فالورق والغلاف مهمان جداً، لأنه أول ما يلفت الانتباه في الكتاب غلافه، وكلما كان الغلاف مبهراً وواضحاً غير غامض والأوراق جميلة، جذب القارئ له.

في معظم الأحوال ومع كل الآراء حول فكرة الغلاف، لا تخلو اللوحة من أشياء الرواية وصورها، بحيث يشي الغلاف بعالم السرد، ويكون قادراً على أن يؤهل الداخل إلى هذا العالم للتوافق مع خيوط النص، فغلاف الكتاب يعتبر من المراحل الأساسية في صناعة النشر، والاهتمام بأغلفة الكتب دليل وعي وتحسن للذائقة الفنية، وهو عملية مشتركة بين الكاتب والمصمم.

> **الاهتمام بأغلفة الكتب دليل وعي وتحسن للذائقة الفنية لدى الكاتب والمصمم**

وصلت مطبوعاتها إلى أكثر من ملياري نسخة

أجاثا كريستي
ملكة الروايات البوليسية




محمد ياسر منصور

بحلول (١٢ يناير ٢٠٢١)، تكون قد انقضت (٤٥) سنة على رحيل ملكة الروايات البوليسية بلا منازع، الإنجليزية (أجاثا كريستي)، المولودة بتاريخ (١٥ سبتمبر ١٨٩٠) بمدينة توركاي من أب أميركي وأم إنجليزية.. والتي تقول عن نفسها: (إنني قضيت طفولة سعيدة إلى أقصى درجات السعادة، تكاد تكون خلواً من أعباء الدروس والاستذكار، فانفسح لي الوقت لكي أتجول في حديقة بيتنا الواسعة، وأسيح مع الخيال ما شاء من الهوى، وإلى والدتي يرجع الفضل في اتجاهي إلى الكتابة والتأليف، فقد كانت سيدة ذات فتنة، ساحرة الشخصية، قوية التأثير، وكانت تعتقد اعتقاداً راسخاً أن أطفالها قادرون على كل شيء).

مسرحيتها (المصيدة) لاتزال تعرض على مسارح لندن منذ عام (١٩٥٢) وحتى الآن

هذه السيدة صاحبة الوجوه المتعدّدة، الشخصية المحافظة، المنطوية، كانت تملك مخيّلة نادرة في حبْك قصص غاية في الإثارة والتشويق إلى درجة احتلت بها الصدارة ضمن هذا المجال، كما اكتسبت أعمالها شهرة عالميّة جعلت اسم مؤلفتها تلهج به كل الألسنة في كل القارات، وبكل اللغات!. لقد أبدعت أجاثا كريستي في حياتها الدائبة النشاط، إنتاجاً أدبياً شديد الغزارة، حيث كتبت (٦٦) رواية، و(١٦) نصّاً مسرحيّاً، و(١٥) مجموعة قصصية، سيرة ذاتية، وبعض (الخربشات) التي تظل على رأي الباحثين المختصّين الدّارسين لأعمال أجاثا كريستي نصوصاً طريفة تتميّز بذكائها الطازج، وثرائها الوجداني الكبير. وتؤكّد أغلب الموسوعات العالمية أن أكثر الكتّاب قراءةً في مجموع الكرة الأرضية بعد شكسبير هي (أجاثا كريستي)، وذلك بالنّظر إلى العدد الهائل جداً من نسخ مطبوعاتها القصصية، والتي تصل إلى مليارين ونصف المليار نسخة!

أشهر رواياتها قاطبة (جريمة في قطار الشرق السريع) ورواية (الألغاز)

تجدر الإشارة على سبيل التدليل لا الحصر، أنّ مسرحية كريستي المعنونة (المصيدة) التي ألّفتها في لندن عام (١٩٥٢) لم تتوقف حتى الآن عن تمثيلها في العديد من المسارح الأوروبية والعالمية، ومعروف أنّ هذا العمل الدرامي الجيّد المكتوب في الأصل بطلب من إذاعة الـ(BBC) كهدية عيد ميلاد الملكة ماري Mary عام (١٩٤٧). كانت رغبات العائلة المالكة بالنسبة إلى أجاثا كريستي، تنفّذ وكأنها من الواجبات المقدّسة. هي التي تربّت في أحضان جدّتها لأمها المحافظة جداً. وقد




من فيلم «جريمة في قطار الشرق السريع»

مشهد من مسرحية «المصيدة»

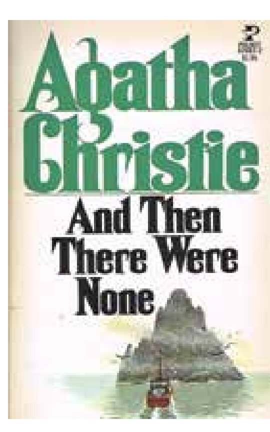
ألهمتها هذه الأخيرة شخصية (ميس ميربل)، إضافة إلى شغفها بالرحلات، والمنازل القديمة، والأوراق المزيّنة بالورد، والانسجام شبه التام مع عقليّة الطبقة الوسطى الإنجليزية. كان أبوها من أصل أمريكي ودائم التواصل مع عباقرة هذا البلد من الكتّاب والأدباء الذين التقت بعضهم في منزلها، مثل (كيبلينغ) و(هنري جيمس).

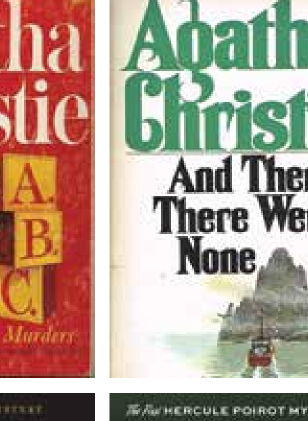
الغريب أن أجاثا كريستي الروائية المتمكّنة من أدواتها الفنيّة، لم تكسب تجاربها في الكتابة وميكانيزمات الحكي المعروفة عن طريق الاحتكاك أو التأثير بهذا الكاتب أو ذاك، بل كانت على العكس من ذلك؛ ثمرة تأمّلها الذّاتي وذكائها الفطري المتفرّد، إذ إن كريستي لم تتردّد على الصالونات الأدبية المنتشرة بكثرة في زمانها، ولا حتى على تلك الفضاءات الثقافية التي كان يضجّ بها المجتمع البريطاني، وكانت تفضّل القول دائماً بأنها في الكتابة، مجرّد هاوية.

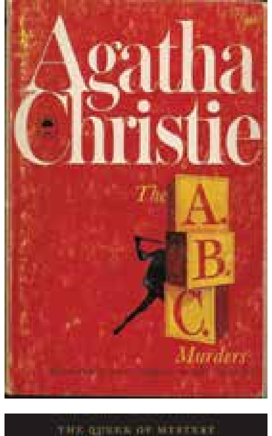
أما بالنسبة إلى أسفارها الكثيرة، فقد عرفت محطّات عديدة؛ بدءاً من فرنسا التي حطّت الرّحال بها مراهقة، والشرق الأدنى، حيث قادها انجذابها لعلم الآثار إلى التعرّف إلى زوجها الثاني (ماكس مالون) أثناء موسم الحفر والتنقيب.

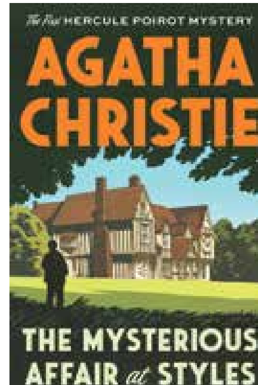
وقد تزوجا عام (١٩٣٠) وكان عمرها آنذاك (٤٠) عاماً. وقد أتاح لها زواجها هذا أن تزور معظم بلاد الشرق الأدنى، فتجولت في بلاد العراق والشام ومصر وبلاد فارس، وغيرها.. ووفر لها هذا التجوال فرصاً ممتازة لكتابة أجمل رواياتها وقصصها الملأى بالأسرار، المفعمة بالغموض، المعتمدة ليس على مواقع الحدث في بلاد الشرق الساحرة

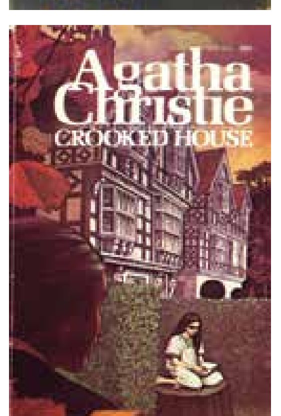

أجاثا كريستي











من مؤلفاتها

فقط، وإنما على خيال الكاتبة الجامح أيضاً ولغتها المتدفقة السيالة، وقدرتها الفريدة على ابتكار الشخصيات الغامضة والمثيرة، وتحريكها عبر الرواية باتجاهات مختلفة تذهل القارئ.. بل تشده وتدهشه.

نشرت أجاثا كريستي أول رواية لها عام (١٩٢٠)، لكن الرواية التي جلبت لها الشهرة في أوساط القرّاء هي (قاتل روجير أكرويد) المنشورة عام (١٩٢٦)، وتعتبر ابتكاراً جديداً في الكتابة الروائية أطلق عليها النقّاد اسم (رواية الألغاز)، ومن أبرز الشخصيات التي رسمتها ريشة أجاثا كريستي وتكرّرت كثيراً في رواياتها المتتالية؛ (ميس ميربل) و(إيركول بوارو)، وكانت أجاثا كريستي، تقضي جلّ وقتها في الكتابة، والكتابة فقط، حتى خلال الحرب العالمية الثانية، وباشتداد القصف على إنجلترا، كانت ترفض الاختباء في الملاجىء كبقية المواطنين المذعورين، وتظل تدقّ بأصابعها على آلتها الراقنة بلا هوادة، غير عابئة بالموت وهو يحصد الأرواح من حولها يومئذٍ بالآلاف.

ولعلّ رواية (جريمة في قطار الشرق السريع) من روائع أجاثا كريستي التي تظل خالدة في أذهان كل من قرأها.

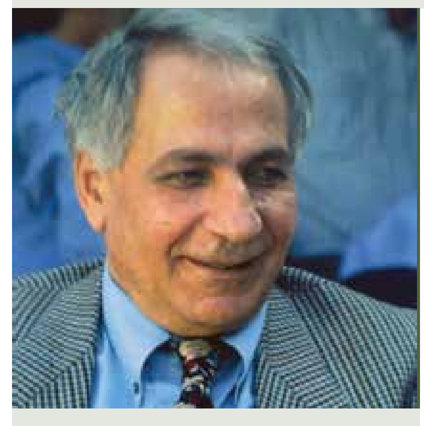
أنتجت خلال مسيرتها الأدبية (٦٦) رواية و(١٦) مسرحية و(١٥) مجموعة قصصية

تؤكد المصادر أنها الأكثر قراءة في العالم بعد وليام شكسبير

مداد

غوغول..

علامة فارقة في الأدب الإنساني



شعيب ملحم

يعتبر نيكولاي غوغول (١٨٠٩-١٨٥٢م) من رواد المدرسة الواقعية في الأدب الروسي، وحين بدأ الكتابة كانت المدرسة الرومانسية هي السائدة، التي وجد فيها ابتعاداً عن الواقع الاجتماعي والفكري، ما يجعل الأدب بشكل عام قاصراً عن المساهمة في كشف الواقع، جمالياته أو مساوئه.

(غوغول) جمع بين الرواية والقصة والمسرح في أعمال شهيرة وضعته في مصاف كبار الكتاب الروس، وذو أثر كبير على الثقافة في عصره وما تلاه أيضاً، ومع أن غوغول ينتمي إلى عائلة أوكرانية عريقة، فإنه في أغلبية أعماله ينتقد سلوك وعادات الطبقات الغنية، وكذلك كبار موظفي الدولة وحتى صغارها، حيث ينتشر بينهم الفساد والرشوة، وتهيمن على تصرفاتهم التصنع والادعاء والمفاخرات الكاذبة والجشع.

تخلو أعمال (غوغول) من الرموز، وتحفل بأماكن وأشخاص واقعيين؛ ففي رواية (نفوس ميتة) وبطلها (تشيتشكوف) موظف مطرود من عمله بسبب فساده الوظيفي، يحاول أن يجمع ثروة دون أن يكون لديه ما يساعده على ذلك، لكنه يتوصل إلى فكرة غريبة، وهي أن يذهب إلى بعض الإقطاعيين ويشتري منهم الفلاحين الذين ماتوا، ومازالوا أحياء في قيود الإقطاعيين ويدفع للدولة ضرائب عنهم، وبعدها يقدم هذه القائمة للدولة التي تهديه أرضاً، حيث كان نظام (القنانة) سائداً في روسيا القيصرية، فالأرض تباع وتشترى وتورث بما فيها من فلاحين، وكل عشر سنوات تقوم الدولة بإحصاء الفلاحين لدى الإقطاعيين وتأخذ ضريبتهم، وهكذا حط رحاله في أول بلدة ولم يسمها (غوغول) بل رمز إليها بحرفين، وكأنه يريد الإيحاء بأن حال المدن والبلدات الروسية متشابهة، والتقى في تلك البلدة كبار المسؤولين وامتدح خدماتهم، حتى إن المحافظ دعاه إلى عشاء حضره بعض الإقطاعيين، ومنهم الإقطاعي (ماتيلوف) الذي دعاه لزيارته في اليوم التالي، وعندما حضر عرض عليه أن يشتري منه أسماء الفلاحين الموتى في إقطاعيته ولكنهم أحياء في سجلات الدولة، وهو يدفع عنه ضريبتهم، وللحال وبرغم تعجبه أعطاه صكاً ببيع الفلاحين الموتى مجاناً.

> **من رواد الواقعية في الأدب الروسي والمدرسة الرومانسية**

ينتقل بطلنا إلى مدن أخرى، ويلتقي الإقطاعية (كاروبتشكا) ويدفع لها خمسة عشر روبلاً عن فلاحيها الموتى، وتقبل ذلك باستغراب وتعتقد أنها ربما خسرت بهذا السعر، رغم أنها لم تسمع بتجارة كهذه، وكذلك التقى الإقطاعي (بلوشكين) وهو شخصية مختلفة عمن سبقوه، فقد كان شديد البخل إلى درجة أنه يأكل دون أن يشبع، ولديه شكوك رديئة في كل الناس، يرتدي ثياباً قذرة ورثة، برغم ثرائه الفاحش وعمره المتقدم، اشترى منه بطل الرواية ثمانية وسبعون شخصاً بخمسة وعشرين روبلاً، وبعدها ينتقل إلى إقطاعية أخرى، ويلتقي الإقطاعي (نوزديريف») وكما هو الحال مع الشخصيات الأخرى، حيث يقدم (غوغول) من خلاله نموذجاً آخر من الإقطاعيين؛ فالأخير مولع بالكذب، يكذب كما يتنفس، فهو يتحدث ويعطي آراءه المتناقضة في وقت واحد، وكان أيضاً مقامراً، ولكنه اكتشف حيلة (تشيتشكوف) وخطته فرفض بيعه، لا بل صارحه برأيه فيه، بأنه كذاب ومحتال ولو أن الأمر بيده لشنقه، وطلب من خدمه أن يضربوه، ولكن وصول الشرطة إلى المكان أنقذه من عقاب الإقطاعي.

الشخصية الخامسة هي الإقطاعي (سوباكيفيتش) الذي كان دميم الخلقة وشرهاً للطعام، ويكره كل ما له علاقة بالعلم والمعرفة، وطماعاً لدرجة أنه طلب عن كل نفس ميت مئة روبل، ممتدحاً صفاتهم وأعمالهم، ولكنه اكتفى أخيراً بروبلين ونصف الروبل لكل نفس.

لكن أمر الشاري ينكشف في اللحظة الأخيرة وبعد إتمام صفقاته، عاد إلى مركز المحافظة ليسجل مشترياته في سجلات الدولة وكانت قد سرت إشاعات عدة حوله، فهو غني ويمتلك ثروة ضخمة، وأنه سيتزوج ابنة المحافظ الذي دعاه إلى حفلة فاخرة، ضمت شخصيات راقية منها الإقطاعي (نوزديريف) الذي رفض بيعه أي نفس، واعتبره محتالاً وكاد يضربه، وعندما التقيا، أخبر المحافظ بقصته وافتضح أمره. وهكذا نلاحظ أن (غوغول) في روايته كشف في كل شخصية من شخصياته الواقع المتردي للمجتمع الروسي، وهو حاله كحال (المعطف) في قصة (غوغول) والتي تتمحور حول موظف بسيط يتلقى الإهانات والسخرية من زملائه، وكل من يلتقيهم لأنه يلبس معطفاً مهترئاً وغير قابل للإصلاح، واضطر أخيراً لشراء معطف جديد، وهنا تغيرت نظرة زملائه إليه، وبدؤوا بمعاملته باحترام وتقدير، حتى إن أحدهم دعاه إلى حفلة مسائية، صاخبة ، وفي منتصف الليل وهو عائد إلى البيت، التقاه رجلان فسرقا معطفه بعد أن ضرباه، ورأى شرطياً فأخبره بما حصل له، إلا أن الشرطي تجاهل ذلك، وأخبره أن ينتظر للغد ولم يكن الغد أفضل حالاً، فقابل مسؤولاً كبيراً وبخه على مقابلته، وكان عليه أن يحترم التسلسل الوظيفي، ويقدم طلباً لمقابلته، وعاد صاحب المعطف إلى بيته، ومرض ومات، وعندما استدعاه رئيسه أخبروه بوفاته، وسرت إشاعات بأن طيفه يظهر على جسر المدينة ليلاً، وينتزع معاطف الناس، ومنهم ذلك المسؤول.

لـ(غوغول) أعمال أخرى شهيرة، مثل مسرحية (المفتش)، و(الزواج)، لاتزالان تعرضان حتى اليوم على خشبة المسارح العالمية، ولا تختلف أعماله من حيث الشكل والمضمون والأفكار الجديدة عن بعضها في نقد المجتمع الروسي وإظهار عيوبه، مما شكل لأعماله علامة فارقة في تاريخ الأدب الروسي والعالمي.

هجر أدب الواقع إلى عالم الطفل

نهاد شريف

ارتقى بأدب الخيال العلمي عربياً



(إن الأدب المصري أدب عريق، عظيم، خالد، له أقدام راسخة، وأنا أعشقه وأعشق كُتابه مرهفي الأحاسيس والوجدان، ولكنه في نظري، للأسف، أدب واقعي تقليدي لا يريد أن يترك يومنا الذي نعيشه، ولا يحيد عنه قيد أنملة ولو للحظة، ولقد مللت يومي، مللت واقع حياتي، فأنا أعرفه أكثر من غيري، ولا أحب أن يذكرني به أحد في كل حين، وإنما أنشد شيئاً مغايراً مجدداً لذلك؛ فأنا أهجر أدب الواقع، أدب الحاضر الملموس.. إلى أدب المستقبل الذي سيكون).

هبة الله إبراهيم

هذا مقتطف من رواية (قاهر الزمن) للكاتب الراحل نهاد شريف الذي يتربع على عرش أدب الخيال العلمي العربي.. وعلى الرغم من المحاولات التي سبقته في ذلك المجال، فإنه لم يقم غيره بالتوغل في ذلك المجال ولم يكرس غيره عمره راهباً مخلصاً لذلك اللون من الأدب، فلقد ترك لنا حصيلة كبيرة على مدار سنوات عطائه، من ستينيات القرن الماضي وحتى رحيله في (٤ يناير ٢٠١١م)، ما بين القصة القصيرة والرواية والمسرحية، وكذلك المقالات والكتب التي ترتكز موضوعاتها على أدب الخيال العلمي.

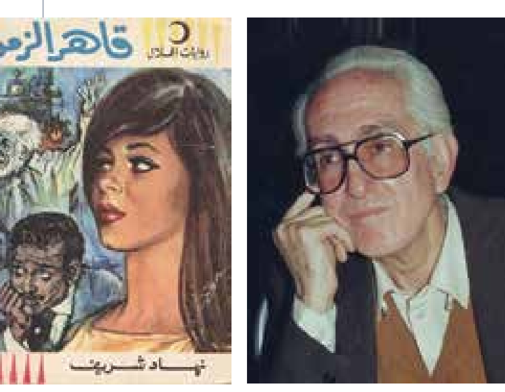
لم تكن أعمال نهاد شرف الأدبية في مجال الخيال العلمي ناتجة بمحض المصادفة أو الدراسة، فقد هيأت له الظروف منذ نعومة أظفاره في تحديد هويته واتجاهاته الفكرية، ونزوعه نحو حرية الخيال، فلقد لعبت مرحلة الطفولة دوراً مهماً في إطلاق العنان لخياله عن طريق حكايات الجدة التي كانت ترويها له، ويروي في أحد حواراته عن تلك المرحلة (استطاعت جدتي أن تحتوي عقلي الطفل بحكايات الشاطر حسن والسندباد وعلاء الدين وعبد الله البري وقرينه البحري، وسيل لا ينضب من أساطير ألف ليلة وليلة. وكانت لديها مقدرة فذة وهي التي لا تحمل أي مؤهل دراسي على أن تروي لي القصة بأكثر من صورة حتى لا ينتابني السأم، بل إنها كانت تضيف بعض التفاصيل الصغيرة الجديدة في كل مرة تروي لي هذه الحكايات، مما خلق لدي القدرة على تعدد الرؤى).

أما بالنسبة لما كان لذلك من أثر فيه فيقول: (ثم بدأت محاولة تقليد ما تحكيه لي كتابة متأثراً بإلقائها الرصين، ومقلداً أسلوب أبي، في رسوماته وألوانه الحية التي انطبعت في وجداني عندما كان يأخذني إلى مرسمه الخاص، لأكون له عيناً محايدة وناقدة، وبدأت أيضاً بالتسلل إلى مكتبة جدي، لأصحب (كامل كيلاني) في مؤلفاته العلمية المبسطة للأطفال، ولأتطاول بعدها في شغفي بالقراءة لابن خلدون، والمعري، وابن طفيل، وتشيخوف، وديكنز، وجول فيرن، وويلز، وهربرت جورج، وكونان وغيرهم..).

ونجد أيضاً عاملاً بالغ الأثر في توجيه فكر وخيال نهاد شريف، وهو عامل المكان فيذكر لنا: (عندما كنت في الرابعة عشرة كانت متعتي الكبرى تتركز في اصطحاب قريب لي يعمل في مرصد حلوان، حيث كنت أتابع في هدوء واهتمام مناقشات بعض علماء المرصد، وخاصة الدكتور (سماح) الذي كان أحد كبار أساتذة علم الفلك في مصر، والذي كان لا يتردد في الإجابة عن أي سؤال كنت أطرحه.. وقد قيل عني آنذاك إن هذا الصغير قد أطل من مناظير المرصد أكثر من العلماء العاملين فيه.. وقد ظلت هذه التجربة الفريدة عالقة في نفسي، حتى

ظل مخلصاً لهذا اللون من الأدب طوال حياته في القصة والرواية والمسرح والمقال

وجد في أدب الخيال العلمي أرضاً نادراً ما ارتادها غيره في أدبنا المحلي









من مؤلفاته

قمت بتسجيل آثارها في روايتي الأولى، (قاهر الزمن)، والتي تدور أحداثها في مرصد حلوان).

يروي نهاد شريف أن رحلة البحث عن الذات استمرت سنوات عديدة، بداية من مرحلة المراهقة الفكرية التي كتب وقتها قصصاً قصيرة مثل (الجارة الحسناء، ورسالة إلى طيفها)، وفي عام (١٩٥٤م)، انضم إلى القسم العلمي بمجلة (آخر ساعة) بتشجيع من الكاتب الصحافي الكبير صلاح جلال، ومع ذلك لم يجد نفسه في العمل الصحافي.. كان ذلك أثناء دراسته في كلية الآداب قسم التاريخ. الذي قام بعد التخرج فيه بالعمل في مديرية التحرير مديراً للثقافة والإرشاد، حيث قام بإنشاء مجلة محلية أسهمت في خلق كوادر ثقافية. وفي عام (١٩٦٣م)، بدأ مرحلة جادة في البحث عن الذات، وذلك من خلال تعاونه مع الإذاعة والتلفزيون من خلال العديد من البرامج. ولقد حقق نجاحاً في كل مجالات العمل التي عمل بها، ولكنه كان دائماً يشعر بأن شيئاً ما لم يكتمل بداخله.

يقول عن ذلك، وظلت أفكاري وأحلامي تؤرقني وتحرضني، وتباعد بيني وبين أقراني وأفراد أسرتي.. حتى توصلت في النهاية إلى أن هناك أدباً عالمياً مميزاً.. أو عالماً سحرياً يسمى أدب الخيال العلمي.. فلما أعدت اكتشاف كُتاب هذا الأدب وألفت مجالات نشاطاتهم الذهنية، وجدت الشجاعة أخيراً لأعبر عن أحلامي وخيالاتي).

بعد كل المحاولات السابقة في البحث عن الذات.. عن الهوية الفكرية.. تخرج إلى النور باكورة أعماله الأدبية رواية (قاهر الزمن) تلك الفكرة العلمية، التي ظلت تراوده سنوات طويلة، فقد أعلن فيها عن اتجاهه الجديد في الأدب.. قال عنها الكاتب الكبير يوسف الشاروني.. (تتميز رواية (قاهر الزمن) بعنصر التشويق الذي يشد القارئ بل يبهره في كل سطر يقرؤه، وبذلك يحقق جوهرية من مهام الفن القصصي. كما يتميز الأسلوب بالبساطة والوضوح، فضلاً عن أنه اكتشف بنفسه ولنفسه أرضاً نادراً ما ارتادها غيره في أدبنا المحلي).

وقد قدر لهذا الرواية أن ترى النور عام (١٩٧٢م) بعد حصولها على الجائزة الأولى من نادي القصة عام (١٩٦٩م)، وميدالية يوسف السباعي الذهبية عام (١٩٧٠م).. وتوالت بعد ذلك أعماله في مجال أدب الخيال العلمي.. فنجد في القصة القصيرة المجموعة القصصية (رقم ٤ يأمركم، الماسات الزيتونية، الذي تحدى


يوسف الشاروني


جول فيرن


شارل ديكنز

الإعصار) وقصص أخرى، وفي مجال الرواية (الشيء، ابن النجوم، سكان العالم الثاني) وغيرهما، ولكن في مجال الكتابة المسرحية لم يترك لنا سوى عمل واحد فقط وهو مسرحية (أحزان السيد مكرر). وكان آخر أعماله الأدبية، التي خرجت للنور رواية (تحت المجهر) في عام ٢٠٠٦م.

يرى نهاد شريف أن تنمية الخيال ضرورة ملحة منذ الطفولة، فالمخيلة أو ملكة التخيل والتصور هي واحدة من القوى الأساسية الفعالة وراء كل إبداع علمي وفني.. وكما هو الحال مع كل موهبة، فإن المخيلة تحتاج دون شك إلى تدريب وتهذيب ورعاية منذ الطفولة. والبيت هو المدرسة الأولى، التي تنشأ فيها ملكات الطفل، وفيه يتعلم (فن الخيال) ضمن فنون أخرى متعددة، مثلما يتعلم المشي والكلام والآداب العامة.

يقول الشعراء (إن الخيال هو الذي يضفي قيمة ومعنى على خبراتنا، وهو الذي يثري مفاهيمنا، ويرتقي بسلوكنا)، ومن هنا يتضح مدى أهمية الخيال في التربية؛ فالأطفال قد يصعب حثهم على تعميق الشعور، في حين يسهل تدريبهم على الرؤية والسماع بكيفية تثير قدراتهم الإبداعية، فالخيال كما قال الشاعر وليم بليك هو (الصفة التي تجعل من الممكن أن نرى من خلال الشيء لا مجرد سطحه)...

ولأدب الخيال العلمي دور كبير في تطوير عقلية ومخيلة النشء، فهو طاقة فعالة توسع آفاق الخيال لدى الطفل، وتدربه على استخدام مخيلته، وتحريك عناصرها في الأوقات الملائمة، لاستغلال تفاعلها الخلاق وعطائها المبدع. كما أن أدب الخيال العلمي في المقام الأول، هو أداة تثقيف وأداة تعريف ذكية، ومحببة لجميع أنواع العلم ومختلف استخداماته وحيله وآفاقه، وكلما استمتع الطفل بقراءة أدب الخيال العلمي، اتسعت مداركه واعتاد عقله على التفكير الواعي المتحرر.

لعبت مرحلة الطفولة وحكايات جدته دورها في تجذر هويته واتجاهاته الفكرية وحرية الخيال

تعرف مبكراً إلى كامل كيلاني وابن طفيل وجول فيرن وكونان ما عزز قدرته على تعدد الرؤى

إشراقات

المعجم.. تاريخ وحضارة أمة





عماد الفزازي

ليس المعجم مجرد كتاب لترتيب الألفاظ وشرح دلالاتها، كما ترسّخ في الأذهان، بل هو تاريخ أمة مبثوث بين ثنايا كتاب واحد. يحفظ المعجم ألفاظ اللغة، ويكشف معانيها، ويصون ثقافتها. ولما كانت السمة البارزة في تاريخ الفكر البشري عموماً، والفكر العربي على وجه الخصوص، هي التطور، كان طبيعياً أن تتجدد معاني الألفاظ المعبرة عن مظاهر ذلك التطور. بيد أن المعاجم العربية– منذ معجم (العين) للخليل بن أحمد الفراهيدي، وهو من أقدم المعاجم في العالم حيث صُنّف في القرن الثامن الميلادي، بينما صدر أول معجم أجنبي في القرن السابع عشر الميلادي، وهو (معجم أكاديمية كروسكا الإيطالية) سنة (١٦١٢م)– ظلّت محتفظة بألفاظها معزولة عن سياقها التاريخي.

ولا يخفى ما تركه هذا (العزل) من فراغ كبير في الصناعة المعجمية العربية، كان له تأثير بليغ في مجالات عديدة، خاصة على الصعيد الإيديولوجي؛ إذ كثيراً ما نشبت صراعات، ونشأت نزاعات بسبب سوء فهم لفظة ما أو جهل سياقها التاريخي الذي قيلت فيه. وكان يكفي إرجاع تلك اللفظة المتنازع حولها، إلى أصلها التاريخي، وتتبع التطورات الدلالية التي لحقتها، حتى ينتفي ذلك الصراع.

ومن هنا، كانت الحاجة ماسة لمشروع ثقافي ضخم، يُعنى بتحقيب ألفاظ اللغة العربية، ويتتبّع تطور دلالاتها على مدار (١٧) قرناً. أي من عصر ما قبل الإسلام، إلى يومنا هذا.

ومعلوم أن أول معجم تاريخي مصنّف في العالم هو معجم أوكسفورد الإنجليزي، والذي تبلورت فكرته منذ سنة (١٨٥٨م)، وقد صدرت الأجزاء الأولى منه سنة (١٩٦١م) بعنوان: معجم أوكسفورد للغة الإنجليزية في (١٢) جزءاً، The Oxford English Dictionary in 12 Volumes، ثم تبعته إصدارات معجمية في لغات أخرى مثل: المعجم التاريخي للغة الفرنسية، ومعجم غريم الألماني، وغيرهما. بينما بقيت ألفاظ اللغة العربية وحدها معزولة عن تاريخها العريق إلى بدايات القرن الماضي؛ حيث ظهرت أولى المحاولات لإصدار معجم تاريخي للغة العربية.

وكان أول من طرح مشروع إنجاز معجم يؤرخ للألفاظ العربية، هو المستشرق الألماني أوغست فيشر August Fischer (١٨٦٥-١٩٤٩م)، الذي أراد وضع معجم تاريخي للعربية، يضاهي معجم أوكسفورد للغة الإنجليزية. وبالفعل، لقد وضع (فيشر) أسس ذلك المشروع، باعتباره عضواً في مجمع اللغة العربية بالقاهرة، غير أن ظروف الحرب العالمية الثانية، أبعدته عن القاهرة، إلى أن توفي في ألمانيا سنة (١٩٤٩م). وهكذا ظل مشروع معجم تاريخي للغة العربية حلماً يُرتجى. وقد تلت محاولة فيشر، محاولات أخرى في مختلف الأقطار العربية (مصر، تونس، الجزائر، المغرب...)، فشل معظمها لأسباب علمية ومادية.

وبناء عليه، يعتبر المعجم التاريخي للغة العربية، الذي يشرف عليه اتّحاد المجامع اللغوية والعلمية في القاهرة، ويتولى مجمع اللغة العربية في الشارقة إدارة لجنته التنفيذية، أول مشروع عربي ضخم، لمّ جهود الباحثين العرب، ويسّر السبل المادية والمعنوية، من أجل تحقيق حلم طال انتظاره: حلم تأريخ ألفاظ اللغة العربية.

ولا شك أن نفع المعجم التاريخي، لا ينحصر في مجال البحث المعجمي واللساني فحسب، بل يمتد إلى مجالات علمية وثيقة الصلة به؛ مثل الفلسفة، والتاريخ، والأنثروبولوجيا، وعلم الاجتماع، والإبستمولوجيا وغيرها. إن المعجم التاريخي، بهذا الفهم ضالة الباحثين عن تطور الفكر العربي، والذي أشد ما يتمظهر ذلك التطور، على مستوى اللغة، بوصفها حاملة للثقافة، وناشرة لها.

وترجع أهمية صناعة معجم تاريخي لجملة من الأسباب، يحددها الدكتور علي القاسمي فيما يلي: يعمل (المعجم التاريخي) على تبيان وحدة الاستعمالات اللغوية في مختلف الأقطار العربية؛ ويساعد على دراسة اللغة العربية دراسة علمية ووصفها وصفاً لسانياً دقيقا؛ ويؤرخ للتغيرات التي لحقت بأصوات اللغة العربية؛ ويكون مصدراً لتصنيف الأنواع الأخرى من المعاجم وإمدادها بالشواهد، وسنداً لمراجعة المعاجم الموجودة حالياً؛ ويزود طلبة الدراسات اللسانية العليا بمرجع مهم لإعداد رسائلهم وأطروحاتهم.

وهكذا، إذاً، يشكل إصدار الأجزاء الأولى من المعجم التاريخي للغة العربية من الشارقة، في نهاية عام (٢٠٢٠م) حدثاً علمياً بارزاً، ولحظة زمنية فارقة في تاريخ الصناعة المعجمية العربية، بل في تاريخ اللغة العربية وثقافتها، إن مشروع المعجم التاريخي للغة العربية ليس ضرباً من الترف الفكري، بل هو حاجة علمية ماسة، وعمل حضاري عظيم، نهض به صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، في سياق رعايته الشاملة لمشروع تطوير اللغة العربية، وهو مشروع ثقافي مهم لا يقل أهمية عن المشاريع الحضارية الكبرى في مجالات اقتصادية وسياسية واجتماعية، رأت بوادره النور بتوحيد جهود أكثر من (٣٠٠) عالم وباحث من الوطن العربي. إن حفظ ألفاظ اللغة العربية، وفق تحقيبها التاريخي، حفظ وصيانة لذاكرة الأمة العربية جمعاء، وإعلاء لكلمتها بين الأمم.

يشكل إصدار الأجزاء الأولى من المعجم حدثاً علمياً ولحظة فارقة عربياً



كتب (زينب) أول رواية عربية

محمد حسين هيكل

أحد رواد النهضة العربية الحديثة



د. محمد خليل محمود

الدكتور محمد حسين هيكل، أديب وصحافي وسياسي مصري، وواحد من أبرز الصحافيين العرب والمصريين في القرن العشرين، وأحد الطلائع والرواد الذين استوت على أيديهم معالم النهضة العربية الحاضرة، فقوّموها على ذلك النهج الواضح من الفكر والثقافة العصرية.

ولد الدكتور محمد حسين هيكل في (٢٠ أغسطس عام ١٨٨٨) ببلدة كفر غنام، التابعة لمركز السنبلاوين، بمحافظة الدقهلية، ونشأ في أسرة على جانب من الجاه والثراء، فقد كان والده (حسين سالم هيكل) إلى جانب ثرائه؛ على قدر كبير لا بأس به من الاستنارة، والصلة ببعض كبار المثقفين. لقد اكتسب محمد حسين هيكل، من خلال نشأته في مثل هذه الأسرة، الكثير من الخصال التي انعكست عليه في حياته، كالاستقلالية في التفكير، وظهرت عليه علامات النجابة منذ صغره، فكان يقضي معظم وقته في القراءة والكتابة، وقد بلغ من حبه لهما أن أصدر مجلة للقرية دعاها (الفضيلة) ناقش فيها العديد من المسائل؛ كالصحة العامة، وقيمة التعليم، وغير ذلك من الأمور الأخرى التي تهم المجتمع.

وبينما كان يطالع الكتب أثناء فترة الإجازات، وفي أحد الكتب التي وجدها بمكتبة عمه، إذ وقعت عيناه على عبارة أرشدته إلى أن من شاء الوقوف على أمهات الأدب العربي، لا بد له من أن يقوم بالاطلاع على كتب (البيان والتبيين) للجاحظ، و(مجمع الأمثال) للميداني، و(الكامل) للمبرد، و(الأغاني) للأصفهاني، وقراءة المؤلفات العصرية. وعندئذٍ ذهب على الفور، واقتنى هذه الكتب، وعادٍ إلى بيت عمه، وكأنه قد حصل– كما يقول– (على كنز لم يعثر عليه أحد). وهذا يبين إلى أي مدى كان الدكتور هيكل حريصاً على المطالعة منذ صغره. وقد جاء ذلك بثماره فيما بعد، حيث أصبح واحداً من الكتاب اللامعين في مصر، خلال النصف الأول من القرن العشرين.

وكان والده قد ألحقه بكتاب القرية منذ سن الخامسة من عمره، فبدأ في تعلم القراءة والكتابة، كما حفظ بعض آيات القرآن الكريم، ثم انتقل إلى القاهرة حيث يقطن أحد أعمامه، والتحق بمدرسة الجمالية الابتدائية. ولما أتم مرحلتها عام (١٩٠١)، انتقل إلى المدرسة الخديوية، وحصل منها على البكالوريا عام (١٩٠٥). وبعد حصوله على البكالوريا، سافر إلى بريطانيا وحصل على ليسانس الحقوق، وبعثه والده إلى باريس لدراسة الدكتوراه، التي حصل عليها عام (١٩١٢).

لم تكن ثقافة الدكتور هيكل ومزاجه يسمحان له بقرض الشعر، لكنه كان على دراية كبيرة بتذوقه ونقده، وكان قارئاً للشعر العربي والفرنسي والإنجليزي، واستشهاده به يدل على حسن تمثله له. ولكن كانت القصة أول ميدان يرتاده الدكتور هيكل في الكتابة الإبداعية، فكتب قصة (زينب)، وهي أشهر أعماله الثقافية، وقد تختلف الأقوال في قيمتها الفنية وجوانبها المختلفة، لكنها تتفق في كونها أول رواية عربية تلتزم بقواعد القصة الفنية.

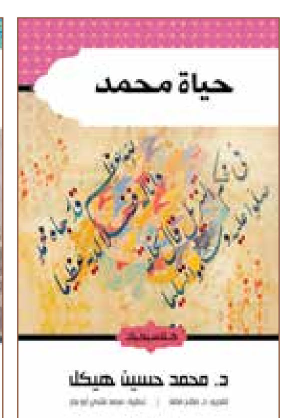
ثم توالت بعد ذلك أعماله، فأصبح له إنتاج غزير متنوع يكشف عن طبيعته الفكرية الجادة، وانعكاساتها على ما كان ينادي به، من آراء نقدية. وأول ما يلفت النظر أن عقلية الدكتور هيكل تظهر في إنتاجه الفكري الأدبي متميزة من عاطفته الأدبية. وقد عمل الدكتور هيكل في البداية بالصحافة، فأصبح رئيساً لتحرير جريدة (السياسة) التي صدر منها العدد الأول في (٣٠ أكتوبر ١٩٢٥)، كما أصدر (السياسة الأسبوعية) في (١٣ مارس ١٩٢٦).

وقد طغت شهرته كأديب على شهرته كسياسي، وامتازت آثاره الفكرية بالفكر العميق والتحليل الدقيق، حيث تولى الوزارة عدة مرات، فكان وزيراً للمعارف العمومية في عام (١٩٣٧)، ووزيراً للمعارف العمومية والشؤون الاجتماعية (١٩٣٩). كما تولى رئاسة حزب الأحرار الدستوريين ما بين سنة (١٩٤٢–١٩٥٢)، وتولى رئاسة مجلس الشيوخ المصري ما بين سنة (١٩٤٥–١٩٥٠).

لقد عجزت السياسة عن أن تؤثر في الدكتور هيكل، وتصرفه عن ولعه المكين بالأدب، ونزعته الأصلية إلى حياة الفكر، فقد ظل نشاطه الأدبي خصباً، وتوالت كتبه ومؤلفاته تضرب في ميادين مختلفة، شملت القصة، والتاريخ، والسير، والنقد الأدبي، وأدب الرحلة، وهو في ما يكتب أديب أصيل، متبوع لا تابع، رائد يفتح لغيره آفاقاً فسيحة في ميادين الأدب.

واستحق الدكتور هيكل أن يكون أعظم زعامة فكرية في عصره، حين أخرج كتابه (حياة محمد)، وهو عبارة عن باكورة أعماله الإسلامية، تناول فيه بأسلوب أدبي رائع، حياة النبي صلى الله عليه وسلم. وقد كانت تلك الفترة أعظم مرحلة في حياة الدكتور هيكل الفكرية والروحية، حين مضى في هذا السبيل، يجلو التاريخ الإسلامي، محبباً إلى العقلية الحديثة، فأخرج كتابه (في منزل الوحي) بأسلوب رفيع، ووقف عند الأماكن التي وقف فيها النبي (صلى الله عليه وسلم) يتلمس سيرته ويستخلص العبرة والمثل.

وهناك ثمة إجماع بين نقاد الأدب ومؤرخيه على أنه: (شارك بقدر كبير في ثورة الأدب، سواء من ناحية الشكل، أو المضمون، وكما بدأ حياته في ظل الأدب، ختمها كذلك في ظله، برغم تعدد نواحي نشاطه السياسي والصحافي والفكري والقانوني والأدبي، وظل في دنيا الأدب علماً ثابتاً). وظل الدكتور هيكل لآخر يوم من أيام حياته يكتب، وهو غزير المادة، فياض القريحة، مشرق الأسلوب، فيشرع قلمه معلياً كلمة الإصلاح، وظل حتى الفترة الأخيرة من حياته وهو يكتب، حتى وافاه الأجل المحتوم، فخسرت الأمة المصرية والعربية بوفاته أديباً عظيماً، وصحافياً شريفاً، وسياسياً حصيفاً، ومفكراً حراً.





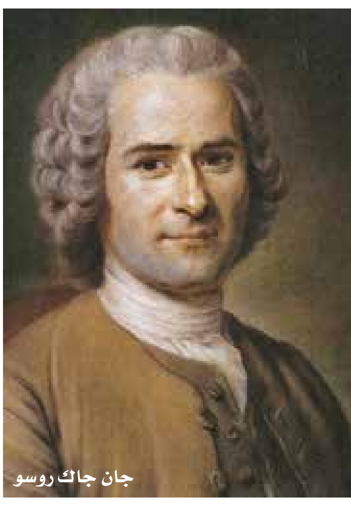
من أغلفة كتبه

لقد تنوعت كتبه في مختلف المجالات العلمية والأدبية والفلسفية والقومية والدينية وغيرها.. وهو بذلك يعد كاتباً موسوعياً، ألف في كثير من المجالات، تناول فيها بالبحث والتحليل، شخصيات متنوعة. وإن التاريخ الزمني لصدور هذه الكتب يرسم خطاً بيانياً واضحاً لتطور هيكل الفكري، فلقد أصدر في سنة (١٩١٤) رواية (زينب) أول رواية عربية باتفاق نقاد الأدب العربي الحديث، ثم في سنة (١٩٢١) الجزء الأول عن (جان جاك روسو)، وهذا الكتاب نشره رغبة منه في أن يحدث تمازجاً فكرياً بين الشرق والغرب، ثم (تراجم مصرية وغربية سنة ١٩٢٩)، وكتب (حياة محمد) و(الصديق أبو بكر) و(عثمان بن عفان) و(عمر بن الخطاب). وإلى جانب ذلك له عدد من الكتب الأخرى مثل: (عشرة أيام في السودان)، و(ولدي)، و(يوميات في باريس)، و(الإمبراطورية الإسلامية والأماكن المقدسة)، و(قصص مصرية قصيرة)، و(أدب القصة)، و(الموت والحياة)، و(في الجامعة المصرية)، و(ثورة الأدب)، و(الإيمان والمعرفة والفلسفة)، و(شرق وغرب)، وغير ذلك..

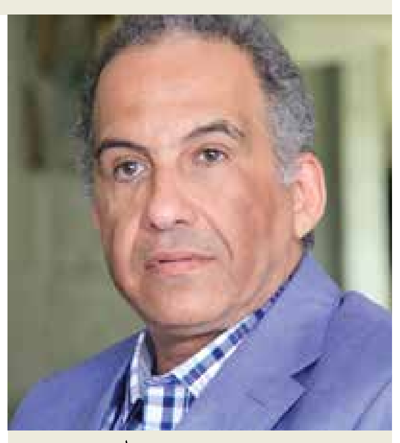
وبهذا؛ فقد ترك الدكتور (هيكل) نتاجاً فكرياً ضخماً متعدد الألوان في القصة والرواية والتراجم، ومع انغماسه في خضم السياسة، ظل الأدب بعض رياضته الذهنية، أو كلها، إلى أن توفاه الله في كانون الأول (١٩٥٦)، بعد حياة حافلة بالإنجازات على كثير من الصُعُد والمستويات.

> باكورة أعماله الإسلامية كانت (حياة محمد) ثم (في منزل الوحي)

> روايته (زينب) أول رواية عربية كما أنها قُدمت من خلال أول فيلم سينمائي عربي



جان جاك روسو



مصطفى عبدالله

ريم داوود.. ابنة مسقط ومشروع نقل إبداعات العالم إلى العربية

تقيم في مصر بعقلها وترجماتها وإبداعاتها الفنية، فهي مهتمة بالصورة واللون، وتعيش بقلبها في بلدها (مسقط) بسلطنة عُمان.. إنها (ريم داوود) التي بدأت مشوارها مع الصحافة في (دار أخبار اليوم)، وكانت إحدى تلميذاتي المجيدات، وقد استطاعت أن تضع قدماً ثابتة في مشروع الترجمة من ثقافات العالم إلى لغتنا العربية.

وقد نجحت ريم داوود في أن تترجم أعمالاً جديدة على قارئ العربية تقدم لأول مرة، مثل: رواية (القناص) من مقدونيا، رواية (فندق الغرباء) ورواية (التعساء) من بلجيكا، رواية (التطهير) من فنلندا، رواية (اسمي نور) من الأرجنتين، رواية (الموت في بابل.. الحب في إسطنبول) من تركيا، ومن الهند رواية (دكان الساري) ورواية (أحزان هندية)، رواية (أمي عميلة سرية) من المجر، فضلاً عن المجموعة القصصية (سَحَر) من تركيا، والمجموعة القصصية (سبع ليالٍ في حدائق الورد) من الصين، وكتب: (لا صديق سوى الجبال)، و(زيارة لمكتبات العالم) من إسبانيا.. إضافة إلى العمل الذي تعكف على ترجمته هذه الأيام، وهو رواية للكاتبة الفنلندية (صوفيا أوكسانين)؛ وهي نفس مؤلفة رواية (التطهير) التي أصدرت ريم ترجمتها إلى العربية منذ عامين. وهذه الرواية الأحدث تحمل اسم The Dog Park ، ولم تستقر المترجمة بعد على العنوان الذي ستخرج به إلى قارئ العربية.. وتدور أحداثها في خطين: فلاش باك لحياة أسرة من أوكرانيا، في مناطق مختلفة من الاتحاد السوفييتي قبل (البريستورويكا)، ثم حياة ابنة هذه الأسرة في فنلندا في مطلع الألفية الثالثة. وهي بشكل عام تتعرض لما يطلق عليه (بيزنس التلقيح الصناعي في أوكرانيا).

وقد لفتتني ريم داوود، كمترجمة، عندما نشرت الترجمة العربية لـ(دكان الساري) للكاتبة الهندية (روبا باجوا)، وقد عللت اهتمامها بهذه الرواية، أن هناك من الوشائج الثقافية التي تربط وطنها عُمان والهند بحكم القرب الجغرافي، وإطلالة الدولتين على بحر واحد. لطالما كانت عمان نقطة تماس بين حضارتين؛ الحضارة العربية الإسلامية، والحضارة الهندية في آسيا، فكانت الهند هي المرفأ الذي يقصده التجار العرب والبحارة العمانيون، وتقول إنها حينما ترجمت هذا الكتاب، لم تكن قد اتفقت مع أي دار نشر لكي تترجمه.

أيضاً لفتتني ترجمتها للكتاب الصيني (سبع ليالٍ في حدائق الورد).

عند الحديث عن الجوائز، ترى ريم داوود أن عدم حصول كاتب أو كاتبة على جائزة عربية هو أمر لا يضيره، فبعض الجوائز العربية تخضع لحسابات أخرى.

ترجمت ريم داوود عملين من مؤلفات الكاتب البلجيكي (ديمتري فيرهولست)، الذي ولد وعاش في بلجيكا، وهو من مواليد السبعينيات من القرن الماضي، ومع ذلك استطاع أن يحقق شهرة واسعة عبر أعمال قليلة نشرها، وذلك لأنه يهتم بشيء ربما يكون غريباً على المجتمع الأوروبي، وهو عالم المهمشين، أو عالم الطبقات الدنيا، أو الفقراء.

والمتخيل أن دولة صغيرة مثل بلجيكا، التي تضم مقر البرلمان الأوروبي، وهي دولة عصرية جداً كباقي دول أوروبا، من الصعب أن يكون فيها مجتمع عشوائي أو متخلف أو فقير، ولكن هذا هو ما يبرزه هذا الكاتب وعبّر عنه، فهو ينظر في تناقضات مجتمعه ولا يخجل من التعبير عن هذه السقطات الاجتماعية التي تعيش فيها بعض الفئات الاجتماعية المعدمة.. فهو يعرض لصور البطالة في هذه

الأحياء الفقيرة، وهو وضْع يختلف اختلافاً كاملاً عن الصورة الذهنية التي يرسمها الإنسان العربي لأوروبا. وإن وجدت مثل هذه الصور في بعض المجتمعات الأوروبية، فهي عادة لأولئك الذين يعتبرون من المهاجرين الفقراء الذين وصلوا إلى أوروبا، أو من شمالي إفريقيا، أو من بعض الدول العربية أو الآسيوية أو من دول إفريقية. أما أن يكون هذا العمل متناولاً لمجتمع بلجيكي خالص ويعيش على هذا المستوى، فهذا هو الجديد الذي تطرحه هذه الرواية. وعلى أية حال، فإن (ديمتري فيرهولست) له كثير من الأعمال التي تنبش في قاع هذا المجتمع، ومنها مثلاً (بروبليمسكي هوتيل) التي ترجمتها ريم داوود بعنوان (فندق الغرباء)، ورواية أخرى بعنوان (أن تأتي متأخراً)، وهي في الأصل نشرت بعنوان (المتأخر)، والتي ترجمها بلغة متميزة (محمد عثمان خليفة).

كل هذه الأجواء التي اختار هذا الكاتب أن يصنع عالم روايته منها، هي في الواقع التي منحته التميز والجوائز الكثيرة أيضاً، فقد حصل (فيرهولست) على خمس جوائز أدبية، منها جائزة (البومة الذهبية- عام ٢٠٠٧)، وجائزة (هومورجولدن- عام ٢٠٠٧)، وجائزة (دي إن الهولندية- عام ٢٠٠٨)، وهي جائزة تمنح للشباب.

وهذا الكاتب صاحب مجموعة قصصية بعنوان (الغرفة المجاورة)، ورواية بعنوان (لا شيء.. لا أحد- عام ٢٠٠١). إذاً؛ نحن أمام كاتب صاحب مشروع يسعى إلى تأكيده بدأب وصبر شديدين، كما أننا أمام مترجمة هي في الواقع فنانة اختارت الكلمة أداة للتعبير إلى حد أنها كانت تقول: (إنني كنت أتمنى أن أكتب بعض ما ترجمت) من شدة تعلقها بما كتبت.

ويصدر الكاتب (ديمتري فيرهولست) روايته (التعساء) بإهدائه اقتباسين؛ الإهداء فيه شيء من الغرابة، إذ يقول فيه: (إلى ويندوب.. وإلى ذكرى جدتي، التي تجنباً للعار ماتت قبل إنهائي الصفحات الأخيرة من مسودة هذا الكتاب).

إنه إهداء ملغز بالطبع، وهو يعقّب عليه بعبارة استدراكية يقول فيها: (أي تشابه بين ناس في الواقع وشخصيات من هذا العمل يعود السبب فيه إلى فهم الطبيعة البشرية).

أما الاقتباسان؛ فهما أيضاً يستحقان التوقف أمامهما لأنهما يدلان على شيء غريب؛ الاقتباس الأول أخذه من (بيير ميشون) من كتاب (سادة وخدم)، يقول: (لطالما دهشت من أولئك الذين يكرسون حياتهم لكل ما هو مزيف في الحياة.. ودائماً ما تنتهي حياتهم تلك إلى الفشل، ولكن حتى عندما ينجح أحدهم، فإن نجاحه لا يتعدى شعرة واحدة، تمثل ما يملكه شخص، وما يستطيع آخر الحصول عليه). إذاً، فنحن أمام كاتب صاحب مبدأ.

أما الاقتباس الثاني؛ فهو من الكاتب (فرانسيسكو أومبرال) من كتاب (كائن البعد)، يقول: (لماذا لم أعد أحلم بأمي؟ ربما لأنني كتبت الكثير عنها، ووضعت صورتها الجميلة على غلاف أحد الكتب، لكنني قمت بإبعادها دون أن أقصد؛ أبعدت حضورها ووجودها. لم تكن أمي تزعجني، استعدت وجودها عبر الكتابة عنها بكثرة، لكنني أظن أنني حولتها بذلك إلى شخصية أدبية.. شخصية مركبة وفنية ومعقدة.. وفقدت بذلك أمي الحقيقة.. الأم المتوفاة. أنا يتيم ماتت أمه بسبب كتاباته عنها بغزارة). هذا هو المدخل الذي يمكن الولوج من خلاله إلى عالم هذه الرواية، التي يمكن اعتبارها جديدة في تقنياتها، والحقيقة أننا حينما ننظر إلى الأدب العالمي، فدائماً ما نوجه أعيننا صوب أدب اللاتينية، أو الأنجلو ساكسونية، ثم ننتقل إلى أمريكا اللاتينية، دون أن نتخيل أن هذا المكان الذي هو أوروبا، فيه الكثير من المبدعين الذين يعيشون المجتمع من قمته إلى قاعه، ويكتبون عن كل شيء فيه، دون أن يكون هناك حاجز بين كتاباتهم وإحساسهم وانتمائهم إلى هذا المجتمع الأوروبي الكبير.

وأظن أن مترجمتنا ريم داوود، تقوم بهذا الدور بدأب وتفرغ كامل، فهي تنسج بهدوء شديد يميزها وبتؤدة.

نجحت في وضع قدم ثابتة في مشروع الترجمة من ثقافات العالم إلى لغتنا العربية

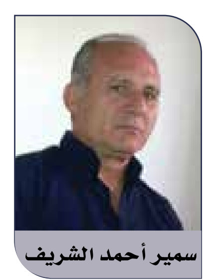
قدمت تراجم لأعمال جيدة وجديدة على قارئ العربية

من أهم ترجماتها أعمال الكاتب البلجيكي ديمتري فيرهولست

روايات (فيرهولست) تهتم بما هو غريب على المجتمع الأوروبي بما ترصده من عوالم المهمشين والفقراء

قراءة في رواية
«الشمس في يوم غائم»

رواية استثنائية خرج فيها كاتبها (حنّا مينه) على خطه، نقف مع عتبة (العنوان)حيث الشمس دليل على الحقيقة، ولو غطتها غيوم مؤقتة، لا تلبث أن تزول، فالشمس رمز الوضوح، والغيم دلالة الخفاء. لقد طرح الكاتب مضمونه بفنية، مُضيئاً صراع الإنسان مع مجتمعه المغلق، مازجاً الفن بالأسطورة، بالروح الساخرة، من دون أن يرتجل المباشرة.


سمير أحمد الشريف

وتقف الرواية مع بطل متمرد، يحاول الوقوف على أرضية جديدة، يخالف ما عليه الأسرة الثرية من قناعات، متعاطفاً مع المعدمين والفقراء، ويبدأ صراع شامل مع الأسرة والمحيط، وما ميل الفتى للعزف والرقص إلا دليل على رغبته في التعبير عما في داخله، وارتباطه ببيئته وانتمائه لها.



صورة الأب في الرواية غير مكتملة الملامح الخارجية، صُوّرت بطريقة أقرب للذهنية، ونظرته للعمل الوطني ضد المحتل كارثية، فالمحتل برأيه هو الحامي، ويرى الأب في محاربة المحتل فساداً في العقل وعملاً لا يجوز.. المظاهرات؟ تريد الجلاء؟ جنون، من يحمينا إذا خرجت فرنسا؟

(.. ستسافر إلى بيروت، أفسدوك هنا، أنت لا تريد بأفكارك هذه مصلحة عائلتك.. إنّ التغيير ومحاولة تبديل الواقع مثل هدمه تماماً).

تعكس علاقة الأب بالابن صراع الأجيال وما يمثله الولد من كره لوالده، يترجم رفض الولد للسائد من القيم في المجتمع والأسرة، حيث يظهر الأب محتقراً لمجتمعه، مستعلياً عليهم، ناظراً إليهم بدونية (طُرق الباب، عادت الخادم تقول: امرأة تريد مقابلة سيدي، سألها: فلاحة؟ أجابت لا، من المدينة.. كانت أوامره تقضي بعدم الإذن لأي مراجع بدخول البيت، لأنه يعتبر ذلك إزعاجاً).

الولد الذي يرضى عن محيطه ومجتمعه، لا يشوه صورة الأب فقط، بل يعمم ذلك على الأم والأخت وابنه العم وزوجة الخياط، كأنما يتبنى النص موقفاً سلبياً من المرأة، لننظر ما يقول عن والدته التي لم ير فيها غير دجاجة (وقفت والدتي كدجاجة .. لم تقوقئ، ارتبكت خوفاً وشحبت، أول مرة تفطن إلى أن فرخها الراقد في غرفته قد صار له دجاجة غيرها).

من هنا قرر الولد ترك البيت الذي يمثّل ملكية خاصة للأب، ويرى فيه سجناً كأنما يُسجّل خروجاً من البيئة وما فيها ويعلن طلاقه مع مفاهيمها السلبية.. (بدت لي موجودات البيت عتيقة، أثرية، محايدة، بالنسبة لإنسان فُرض عليه، بحكم الانتماء العائلي أن يكون حبيساً

مثلها.. لو بنيت بيتاً كما أريد لما احتفظت فيه بشيء قديم).

ارتباط الموسيقا بالرقص بالخنجر في ذهن الشاب يحيل إلى نفسٍ صوفيّ وعلائق دينية تُلبي داخل الشابِ حاجات روحية يفتقدها، وما يجعل النص ورموزه تنسحب على دلالتها الرمزية أن الرواية لم تذكر لأبطالها أي ذكر للاسم، مكتفياً بلفظ: أبي، أمي، ابنة عمي، رجل، امرأة، شارحاً الشخصيات من خلال مِهَنها، فجاء على ذكر الخياط: المحرّض على التغيير، المتعدد المواهب، معلم الموسيقا والرقص الشعبي، والحلاق، الانتهازي الغوغائي الذي يقتنص الزبائن وهواة الموسيقا، مضيئاً بذلك على أحوال الشخصيات ضمن سياقها الاجتماعي، ودورها، ومن ثم تقديمها على ضوء شرطها الاجتماعي وليس بناء على موروثاتها.

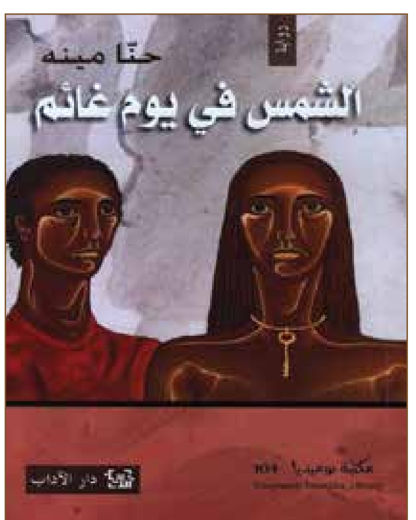
(الشمس في يوم غائم)، رواية الأمل والتأكيد على دور الإبداع في التغيير، وعلى أن يحيا المرء في سبيل هدف. وقد أثبت النص بشخصياته المتنامية أن الفن نشوة وإحساس بالجمال، وعملية استبصار واعية، لا غرابة إذاً أن تسيل الحكمة على لسان الخياط، (الباب الذي يُقرع يفتح.. ما تراه عكراً اليوم سيصبح صافياً غداً.. اشبع من الدنيا، جميلة هي، غب من نبعها).

هل يوجد تناص بين رقصة زوربا ورقصة الخنجر؟ لا نؤكد ولا ننفي في ظل التأثر والتأثير بفعل انتشار الترجمات، لكننا نردد ما قالته الدكتورة نجاح العطار في تقديمها للرواية واعتبار رقصة الخنجر مرحلة متفوقة على رقصة (زوربا) بل وتجاوزتها، أما في مجال التمرد فلا مقارنة، حيث انتصر بطل (زوربا) وكلل ذلك برقصته الأخيرة، بينما هُزم بطل (الشمس في يوم غائم)، وقرر الانسحاب بالتفكير بالانتحار.

ويذكّرنا مشهد الشرفة والعزف، الذي أسهب النص في وصفه، بالمشهد في (روميو وجولييت). هل يمكن القول أيضاً إن دقّ بطل (حنا مينه) الأرض بقدمه، يماثل دقّ الخزان لبطل غسان كنفاني، مع تباين الروايتين فكرياً؟

إن تعلّم الرقص والعزف الذي وقفت الأسرة أمامه بقوة معتبرة ذلك خروجاً على التقاليد، وأنّ الرقص الشعبي لا يليق


حنّا مينه

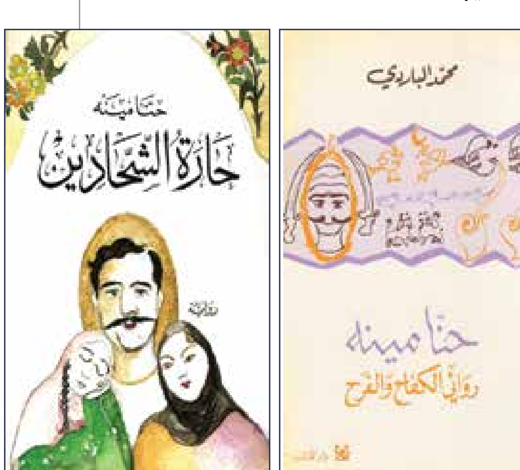


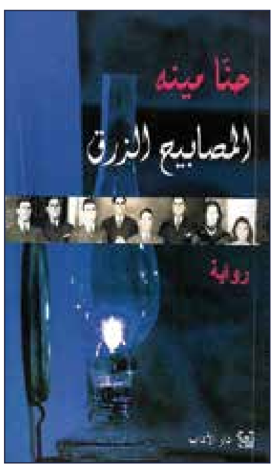
بالأغنياء، وهو ملتصق بالفقراء والفلاحين، رأى فيه الفتى تدشيناً للبناء مع العالم الخارجي، ينهض على أعمدة مثالية سحرية، بعيدة عن تأطيرات الأسرة والموروثات، ومن هنا يتبدى صراع الابن، بين الحب الأفلاطوني الذي تجسّد في عشقه لصاحبة الصورة في المعبد، والتي جسدها وهمه خلال رقصته، وهي تنظر إليه بابتسامة صافية وبين امرأة القبو التي أحبها جسدياً.

هل فشل في صراعة وخسر الرهان في الوصول للمثال، ليحدث نفسه بالانتحار، أم قرر أن يجد وسيلة ينتقم بها لنفسه من والده؟... كأنما يضع عقاباً يستحقه الوالد الذي ما كان يوماً على توافق فكري وروحي معه، ولذلك فكّر بالموت كي يذيق والده عذابات عدم وجود وريث يكرّس نمطية الأسرة ويحمل موروثاتها، وبذلك يضع حداً لتكاثر سلالة الأب، ويسهم في اجتثاثها وتلاشيها.

عرف بمنهجه النقدي التحليلي وسعيه إلى تأصيل اللغة العربية وإحياء العلوم

قدم عبر تحقيقاته ومؤلفاته التراث للقارئ العربي المعاصر





من مؤلفات حنا مينه



أنيسة عبود

أنيسة عساف

في زمن درامي بامتياز

لم يكن دخول معترك الإخراج الدرامي أمراً يسيراً على الرجل، فكيف بدخول امرأة إلى هذا الميدان الذكوري بامتياز، حيث كان المنتج للدراما يرفض أن يضع مقدراته المالية في يد امرأة– على حد زعمه — ما أثار خيبة وحزن المخرجة السورية أنيسة عساف التي تعتبر أول مخرجة سورية تتجرأ على قيادة الكاميرا وتوجيه عناصر العمل، وبث الروح في شخوصه ليتحركوا كما تشاء، وكما هي رؤيتها للرسالة الجمالية والفنية والثقافية التي يحملها النص، الذي كانت تضفي عليه الكثير من ألقها الخاص، من خلال فكرها المتنور وثقافتها الواسعة وتصوراتها الجديدة لدراما حديثة تتناسب وصعود انتشار الصورة وتوسيع دائرة المشاهدين.

أنيسة عساف اسم يعرفه السوريون والعرب، منذ أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات من القرن الماضي وحتى فترة قريبة جداً.. إذ عملت في البداية مذيعة شابة، في حينها كانت الدراما السورية محصورة بالمشاهد المحلي ولم تكن قد انتشرت بعيداً عن المحلية، مع ذلك ساعدتها موهبتها وإصرارها، إضافة إلى وقوف الكثير من الفنانين معها مثل دريد لحام، والمخرج علاء الدين كوكش، وفيصل الياسري، وسهيل الصغير، ومجموعة من الأدباء الكبار مثل زكريا تامر، ومحمد الماغوط، وممدوح عدوان، وعبدالعزيز هلال، وغيرهم، بعد أن آمنوا بمقدرتها وشجاعتها... وإذ تحدثني عن حوارها مع دريد لحام الذي استفزته بتمردها وبراءتها ناصحاً إياها بأن تبتعد عن هذا الميدان الخطير الذي يشبه الغابة لما فيه من ذئاب وحملان معاً، غير أنها طمأنته قائلة: لا تخف عليّ (لحمي مرّ).

بدأت مسيرة المخرجة عساف الإخراجية كمساعدة مخرج في قسم الدراما، لكن سرعان ما أوفدت من قبل الدولة السورية إلى ألمانيا للتخصص في الإخراج، حيث أنجزت أول عمل لها بعنوان (البذور الطيبة– ١٩٦٩)، وكانت قصة للكاتب السوري عبدالله عبد من مجموعته (مات البنفسج) أعدتها وقدمتها للتلفزيون، فلاقت الاستحسان ولفتت إليها أنظار النقاد الذين كتبوا عنها في الصحف والمجلات السورية بإعجاب وتقدير، لانطلاقة أول مخرجة سورية تقف إلى جانب كبار المخرجين والفنانين ومنهم دريد لحام، ومحمود جبر، وصلاح قصاص، وطلحت حمدي وغيرهم، ما عزز حضورها ودفعها للاشتراك في مهرجان قرطاج، حيث نالت السعفة الذهبية عن أول أعمالها، فتصدرت الساحة الفنية مع العلم أن سيدات مخرجات عديدات كن في قسم الدراما ولكن كن يعملن كمساعدات مخرج او مخرجات للبرامج التلفزيونية لفترة طويلة، إلى أن انتقلن إلى الإخراج الفردي، ومنهن رويدة الجراح وهند ميداني وغيرهما، لكن عساف كانت غزيرة العطاء ومتميزة على الجميع لأنها لم تتأطر ولم تقبل القوالب الجاهزة، وعرفت كيف تتعامل مع الشخصيات المركبة والمعقدة لتجسدها وتنفخ فيها الحياة عبر الشاشة الفضية، حيث كانت مولعة بالنصوص الجريئة التي تحكي عن الواقع الاجتماعي والمادي والأخلاقي، كما تصدت في أعمالها للعادات والتقاليد البالية، وخاصة التقاليد التي كانت تكبل المرأة،

> **تعتبر أنيسة عساف أول مخرجة سورية تتجرأ على قيادة الكاميرا وتوجيه فريق العمل**

وتحرمها من حقوقها كإنسان له حق العيش بكرامة، وحق الحب والعمل واختيار شريك العمر، بعيداً عن سنن الأهل وعاداتهم الصارمة.

كانت عساف مخرجة شجاعة لها أسلوبها الخاص، فأحب الفنانون التعاون معها والاشتراك في مسلسلاتها، التي لاقت صدى كبيراً بين الناس من خلال الاشتغال على الصورة وعلى الأبطال، لتوصل رسالتها ورسالة الكاتب من دون تشويه النص؛ فهي لا تحبذ خلق نص من نص آخر بل تفضل أن يبقى نص الكاتب ينضح بأسلوبه ويحمل الكثير من روحه، خاصة أنها تعاملت مع كبار الكتاب، كما ذكرت، ومنهم على سبيل المثال، عبدالله عبد، محمد الماغوط، خالد حمدي، عادل أبو شنب، هدى الزين، ممدوح عدوان، فؤاد شربجي، رياض عصمت، جان ألكسان، وديع إسمندر وغيرهم من كتاب النصوص الدرامية. وقد بدأت عملها بالأسود والأبيض ثم تحولت إلى اللون مع تحول التلفزيون إلى الألوان ما أدى إلى انتشارها السريع، حيث كثفت نشاطها التلفزيوني وعرفها المشاهد السوري والعربي وقدرها حق قدرها.

نالت الجوائز العديدة واستحقت التكريم في عواصم كثيرة.. ونتيجة لتميزها أرسلتها الدولة السورية إلى أمريكا للاطلاع على السينما الأميركية. كما أرسلت مرة أخرى حاملة معها فيلمها الوثائقي لتشارك في عيد الجلاء مع الجالية السورية الموجودة في نيويورك ما دفع عمدة المدينة لتكريمها ومنحها مفتاح المدينة.

إضافة إلى الإخراج التلفزيوني، عملت عساف في الإخراج المسرحي، فأخرجت العديد من المسرحيات منها (نبوخذ نصر.. فرّان حارتنا.. الرهان. والخوف والكبرياء..) وغير ذلك من مسرحيات كتبها مسرحيون معروفون.

من أعمالها التلفزيونية مسلسل، ودّي يا بريد، أبو الفداء، الأم الطيبة، الزيارة، صوت الودع، أوراق امرأة، الذي كان له صدى كبير واستقطب المشاهدين، التمثال، عن قصة لشتاينبك، الشجرة، لسليمان العيسى.. وآخر أعمالها كان مسلسل (الزيزفون) لوديع إسمندر.

عملت المخرجة عساف مع كبار النجوم السوريين من دريد لحام إلى منى واصف، سلمى المصري، رشيد عساف، جهاد سعد، سوزان نجم الدين، هالة شوكت، أحمد عداس، صلاح قصاص، والقائمة طويلة امتدت لعدة عقود... أضافت عساف الكثير من رؤيتها وخصوصيتها للدراما السورية، فكانت رقماً صعباً في تسلسل أرقام المخرجين الذين أبدعوا وأضافوا للدراما السورية التي وصلت إلى أوج شهرتها وتفوقها عربياً، إلا أن الحرب أصابت الدراما السورية في المقتل وأدت إلى تراجع الأعمال الدرامية، وبالتالي توقفت عساف عن العمل مثلها مثل غيرها من المخرجين والممثلين السوريين، الذين استطاعوا في فترة قصيرة زمنياً أن يتركوا بصمة تميزهم مع باقي النجوم العرب، سواء من حيث الموضوع أو الصورة أو الرؤية، مع مقدرة خاصة على اختيار الموضوع المناسب والنجم المناسب . ولعل ما ميز المخرجة عساف هو إيمانها بالعمل الدرامي القادر على إيصال رسالة ثقافية وأدبية وأخلاقية وترفيهية للمشاهد، الذي كان ينتظر أعمال هذه السيدة كونها امرأة وبالتالي تشده معالجتها للنصوص الاجتماعية والعاطفية، لتعكس رؤيتها المختلفة عن رؤية الرجل المخرج، الذي كان يحرص على إيصال صوته الذكوري وأفكاره التي يؤمن بها أولاً.

من هنا يأتي الدور الاجتماعي الخطير للمخرج في وطننا العربي، الذي تمنحه الكاميرا القدرة على إيصال معتقداته وقيم مجتمعه، التي يؤمن بها أو التي يرفضها. وسبق أن حدثتني المخرجة عساف، عن رفض مديري الإنتاج منحها فرصة الإخراج لمسلسلات كثيرة لعدم إيمانهم بقدرة المرأة المخرجة على التفوق ما يهددهم بالخسارة. لكن ثبت أخيراً أن عساف وغيرها من المخرجات العربيات استطعن أن يتفوقن، ويعطين الكثير من الخصوصية والتميز والجرأة للأعمال التي اشتغلن عليها وأثرن الجدل حولها.

إن المخرجة أنيسة عساف داغر ذات المسيرة الطويلة في العمل الدرامي، أغنت الشاشة بأعمال كثيرة متنوعة، وموزعة بين المسرح والمسلسلات الطويلة والقصيرة، لاتزال تسعى جاهدة لتمسك بنص مميز، تستطيع أن تقدمه للشاشات العربية بعيداً عن التكرار والشللية، التي تسود الأعمال الدرامية العربية في هذا الزمن الدرامي بامتياز.

بعد تخصصها في ألمانيا وأمريكا قدمت أول أعمالها ولاقى الاستحسان ولفت أنظار النقاد

وقف إلى جانبها ودعمها العديد من الفنانين منهم دريد لحام وعلاء الدين كوكش وفيصل الياسري والماغوط وممدوح عدوان

كانت غزيرة العطاء وأجادت التعامل مع الشخصيات المركبة وتصوير الواقع الاجتماعي والأخلاقي

ألف (١٢٥) كتاباً ولايزال لديه الكثير

د. فاضل الكعبي: الكتابة للأطفال واجب وشغف حياة



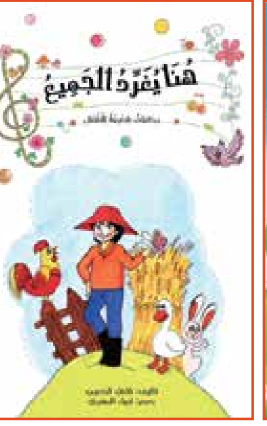
فاضل الكعبي، قامة إبداعية متميزة، هو الأديب والشاعر والقاص والكاتب المسرحي والناقد والباحث المعروف، المتخصص بأدب ومسرح وثقافة الأطفال، له في كل هذه الأصناف الإبداعية وفنونها منجز كبير وبارز في تجربة إبداعية طويلة على امتداد أكثر من أربعين سنة في الكتابة. صدر له أكثر من (١٠٠) كتاب متنوع في شعر وقصص ومسرحيات الأطفال، وكذلك في الحكايات الشعرية وقصص وروايات الفتيان اليافعين، إلى جانب أكثر من (٢٥) كتاباً علمياً في الدراسات والأبحاث المتخصصة بأدب ومسرح وثقافة الأطفال.

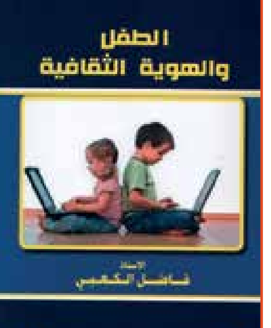
أحمد عساف

حاز العديد من الجوائز والشهادات، كان من أبرزها (جائزة عبد الحميد شومان لأدب الأطفال في مجال الدراسات النقدية عام ٢٠١٠م)، و(جائزة تازة العالمية في المغرب للإبداع في الكتابة المسرحية الثانية للأطفال عام ٢٠١٥م)، و(جائزة شعر الأطفال الأولى من وزارة الثقافة العراقية عام ٢٠١١م)، ونال الدكتوراه في أدب الأطفال.

■ كتبت للكبار، لكنك ذهبت كلياً إلى عالم الأطفال.. لماذا؟

– نعم كتبت للكبار وللأطفال معاً، وصدرت لي ست مجموعات شعرية للكبار، لكنني أغلقت صفحة الكبار وتوقفت عن النشر فيها، لشعوري بلا جدوى ذلك. وانطلقت في صفحة الأطفال ومسارهم الأصعب والأخطر متحدياً ومتخصصاً فيه حد الإخلاص التام، فهو ليس ميلاً بمعنى الميل كما تفضلتم، لكنه عندي همّ وواجب وشغف، كله يفضي إلى التماهي مع الأطفال والتخصص في عوالمهم وقضاياهم الثقافية والتربوية والفنية والنفسية والاجتماعية والجمالية، التي تعمل على خلق ما هو متوافق معهم ومستجيب لحاجاتهم وتطلعاتهم الحياتية والمصيرية، بكل الاتجاهات التي جعلتني أتحسس أحاسيسهم ونبضات نموهم، وأرافق سكناتهم وحركاتهم من خلال الكتابة لهم وعنهم، لتصبح الكتابة للأطفال عندي هوس ونبض حياة، ومنطلق في طريق طويل انطلقت فيه خطواتي وأفكاري وخيالاتي وهواجسي منذ أكثر من أربعين سنة، ومازلت أسير فيه.







من مؤلفاته

■ رواية وشعر وبحوث للكبار، مسرح وقصة وشعر للأطفال.. أين أنت وسط هذا الزحام؟

– في الواقع الذي أعيشه اجتماعياً، وثقافياً، واقتصادياً وإعلامياً، للأسف الشديد مازلت أبحث عن نفسي وسط هذا الزحام، وذلك لعدم فهم الآخرين وتقديرهم لنا ولمهامنا ولوظائفنا الأدبية

> **بعضهم لا يدركون مهام الكتابة للطفل وينظرون إلى عالم الطفولة بقصور شديد**

> **أصدرت الكثير من الدواوين والروايات والقصص والمسرحيات قبل أن أتجه إلى عالم الطفل**

> **للأطفال عالمهم وقضاياهم الثقافية والفنية والنفسية والجمالية الخاصة بهم دون الكبار**



> **اللغة والخيال المحفز من معايير وأسس الكتابة للطفل**

والإنسانية والبنائية في الحياة، حتى المرافقون لنا والمحيطون بنا لا يقدّرون ما نقوم به، إنهم ينظرون لنا وللكتابة للأطفال بقصور شديد، كونهم لا يدركون مهام هذه الكتابة وأثرها، وسيبقون هكذا لأنهم بالأساس لا يعرفون الطفل وعالمه.

■ **ما المعايير والأسس التي ترتكز عليها في كتاباتك للأطفال؟**

– هذا سؤال جدلي وعلمي في غاية الأهمية والدقة، وإذا ما أردنا له الإغناء التام المؤكد بالإجابة الدقيقة، فلا يمكن حصر ذلك بسطر أو سطرين أو ثلاثة، فذلك يتطلب منا مساحة كبيرة من الرؤى والشرح والتوضيح لأبعاد متعددة لهذه المعايير والأسس التي ترتكز عليها الكتابة العلمية الصحيحة والجيدة في رسالتها وفي لغتها وفي أسلوبها وفي مثيراتها وفي مشوّقاتها وفي سلاسة وجهتها وتوجّهها في مخاطبة للطفل، والاستحواذ على اهتمامه وإشباع رغبته وذائقته، ولهذا تجدني أجبت عن سؤالك هذا إجابة علمية وافية ودقيقة في دراسة علمية كبيرة ضمها كتابي الذي صدر في الشارقة (٢٠١٣م)، ومع ذلك أشير هنا باختصار شديد إلى جانب من هذه المعايير والأسس التي أنطلق منها وفيها في الكتابة للطفل، وهي الارتكاز على معيار لغة الطفل ومحددات أسس هذه اللغة، في إطار عوالمها الخاصة، التي تقتضيها كل مرحلة من مراحل الطفولة، وكذلك معيار الخيال وتدرجاته المثيرة والمحفزة في مخيال الطفل وتطلعاته، كذلك يتطلب التشويق في الكتابة والأسلوب، لإثارة نوازع الطفل والاستجابة لحاجاته ومتطلباته ورغباته، وتحفيزه على القراءة والتلقي والتأثر، كذلك اعطاء الطفل مساحة واضحة من التفكير والتخيّل والانتقاد والتحليل داخل عتبات الكتابة له، مع جعل البساطة أساساً مهماً وسمة بارزة في بنية الكتابة للطفل.

> **النجومية في الأدب يصنعها الإبداع الصادق والحقيقي**

■ **هل البساطة هذه تأتي من تبسيط اللغة والأسلوب والبناء والمعنى، أم ماذا؟**

– تكمن البساطة في كل ذلك، على أن تحمل للطفل قدرتها ومهارتها وجودتها في إثارته وتشويقه وجذبه وشدّه للكتابة وماهية المكتوب فيها، وجعله يتفاعل معها ويستجيب لها برضى ولذة واستمتاع، والبساطة هنا هي كتابة (السهل الممتنع)، الذي يثري ويثير شهية القارئ الطفل المتلقي ويغنيه ويمتعه، وحقيقة أن البساطة في أدب الأطفال هي مصدر صعوبته وانغلاق فهمه والتجاوب معه لدى كثير من الكتاب الذين جربوا الكتابة للأطفال ولم يوفقوا وينجحوا فيها.


مع الفنان سليم صبري في معرض الكتاب

■ نلت العديد من الأوسمة والجوائز، هل تصنع الأوسمة والجوائز نجماً في عالم الأدب؟ أكثر من (١٢٥) كتاباً في الأدب والفكر.

– النجومية الحقيقية في الأدب يصنعها الإبداع الصادق والحقيقي، ولا علاقة لهذه الأوسمة وهذه الجوائز بصناعة النجم، وما هذه المسميات إلا محفّزات تدفع إلى التشجيع والارتقاء في العطاء. وفي كل ذلك لا نجد نجومية في أدب الأطفال في واقعنا العربي، وذلك لشيوع نظرة القصور إلى أدب الأطفال من عيون هذا الواقع.

■ بعد كل هذه الإصدارات.. هل قلت كل ما لديك؟

– أبداً لم أقل كل ما لديَّ، فلدي المزيد والمزيد، الذي يختزن الفكر والذاكرة ولم أقله بعد، فلو أنني قلت ما أردت قوله في كل ما كتبت وأصدرت، لتوقفت عن الكتابة.

■ جائحة (كورونا)، كيف تعاملت معها كأديب من حيث الحجر والحظر وقسوة العزلة؟

– هي بالفعل تجربة مريرة، قسرية وقاسية، ولكن مع مخلفاتها وتحوّطاتها، قد فتحت أمامنا حيزاً كبيراً من التفكير باتجاهات متعددة تجاوزت أفق الممكن إلى ما هو غير ممكن؛ في التفكير والخيال وصولاً إلى ما يجب تحقيقه في ذلك، وقد كتبت وأنتجت ما يستحق الاعتزاز والفخر الذي أتوقع له أن ينال الكثير من التقدير والفخر، إذا ما نشر وصدر ووصل إلى يدي القارئ الكريم.

■ كيف تنظر الآن إلى واقع أدب الأطفال في الوطن العربي؟

– فوضى وعشوائية عارمة، سببه استسهال الكثيرين لعملية الكتابة للأطفال، والنظر إلى هذه الكتابة من منظور ذاتي ضيق خطأً، لا يقترب من الضفاف الحقيقية لعوالم الطفل، فهناك فوضى عارمة في آليات الكتابة في أدب الأطفال، الكل يريد أن يكتب للطفل، الكل يعد نفسه كاتباً مناسباً للطفل، الكل يجرب ويقنع نفسه بنجاح التجربة، الكل يتباهى بأنه نجح ووصل إلى ذائقة الطفل، والنسبة الكبرى من هذا الكل تسيء إلى العوالم الحقيقية لأدب الأطفال، ولا تدرك المعنى الحقيقي ولا المدلول النفسي واللغوي والفلسفي، لغائية الكتابة للطفل وأهدافها، ومن هنا فقد عمت الفوضى واجتاحت أدب الأطفال، حتى بتنا نرى هذا الأدب، خصوصاً في السنوات العشر الأخيرة يسير بغير هدى، وينطلق بلا معايير ولا مقاييس.

■ معرض الشارقة الدولي للكتاب (٢٠٢٠م) وسط أجواء الجائحة.. ما رأيك؟

– معرض مهم ومتميز وجدير بالتقدير والاحترام، لي فيه عدة مشاركات في ندوات ومحاضرات. وبحضور كتبي التي تنشرها دور النشر التي أصدرتها . كانت آخر مشاركة لي كحضور عام (٢٠١٧م)، اما في دورته التي أقيمت في (٢٠٢٠م) كانت كتبي حاضرة وغبت أنا بسبب جائحة كورونا. الحنين لا ينقطع إلى هذا المعرض المهم بزخمه وهو يفتتح بوابة المعارض العربية للكتاب هذا العام، في تحديه الواضح والشجاع لجائحة (كورونا) لينتصر للكتاب وألقه في أحلك الظروف غير الطبيعية.



من معرض الكتاب في الشارقة



مع الروائي صنع الله إبراهيم

الجوائز لا تصنع النجومية وإنما هي محفزات نحو العطاء المبدع



نوال يتيم

أسلوبية الشاعر في استنطاق اللغة
بين سموّ اللفظ وتشريف المعنى

تأسيساً على القيمة الجمالية الفنية لمفهوم الشعر وهدفه الروحي، الذي يكمن في فعل التغيير من الداخل، فإنه لن يستجيب العمل الشعري لفعل التغيير، إلاّ إذا أحدث بقيمته الفنية هزة جمالية ووقعاً روحياً لحظة التلقي.

وهنا تجب الإشارة إلى خاصية التفاوت الحاصل ما بين النصوص الشعرية، تفاوتاً يمثله فعل الوقع أو الخطف أو الهزة أو الإطراب أو الرجّة الفنية، وغيرها من الصفات أو المسميات الفنية الجمالية، التي بواسطتها تنفتح مغالق النص وتتشعب روافد المعنى، وينفتح النص في كليته على ما لم يصرح به صاحبه، وما لم يقله النص. والوقع من خلال وظيفته هو الضامن لفعل التفاعل ما بين العناصر الثلاثة المتراسلة في ما بينها: الكاتب، النص، والمتلقي.

وتعتبر الكتابة الشعرية الإبداعية، مدارات تحايل الشاعر على اللغة، تتوق إلى ممارسة وجودها، عبر خصائص أسلوبية، تعصف بمنطق العقل لتأتي بالجديد، فتحمل معاني الجمال ليستقبلها المتلقي، دون العودة إلى المعادلات الاعتيادية، كون الشاعر يرصد دلالات جديدة للكلمات والعبارات في سياق إبداعي، يطبع اللغة بجمالية فريدة، فتحدث عملية استنطاق للغة بأسلوب يتملص به العقل من اكتشاف المعاني القريبة، التي تبوح بها المفردات، فاسحاً المجال لبنية لغوية خاصة بالنص الشعري. ومع الانفتاح على أفق الخيال المبدع للصور الشعرية، نجدها تتجاوز أحياناً الصور التشبيهية التقريبية أو الجزئية إلى الرمز والإشارة. ولأن الشاعر، شعبياً كان أو فصيحاً، لصيق بوسطه الذي أنجب شعره، إضافة إلى الرافد الديني والأخلاقي والاجتماعي الذي يستقي منه تجربته الفنية، فإن ثقافته تتجلى في ما يستدعيه من تراكمات تراثية وفلسفية وأدبية، مكوناً تراثاً شعرياً لمجتمعه.

إن الالتفات لدراسة التراث الشعري لمجتمع ما، يصب في المساهمة في تأثيث الوضع الراهن على تاريخ تراثي أدبي، يؤسس لنشاط يبحث في اللغة الأصيلة بالمجتمع محل الدراسة، من خلال أصواته الشعرية، وصولاً لفهم ذاكرة متكاملة له وفهم الدلالات السياقية للشعراء، وتفسير نظام بناء نصوصهم الشعرية، وإدراك العلاقات فيها وبلاغة اختياراتهم الأسلوبية.

> ينفتح النص في كليته على ما لم يصرح به صاحبه من خلال المسميات الفنية الجمالية وما تحدثه من تفاعل

ويمثل الخطاب الشعري بعداً ثابتاً في الذاكرة القولية أو المكتوبة، لما يحمله من جماليات على مستوى الشكل والمضمون، وهذا ما دفع الدارسين إلى الاهتمام بهذا الأدب، وكشف تقاناته التعبيرية والأسلوبية من خلال تشريح نصوص فحول شعرائه، الذين تفتخر الأمة بهم وتعتز بآثارهم، فتمكنوا من الإفصاح عن جمالياته وفنياته الخبيئة في أتون خطابه الشعري، فساعد ذلك على الغوص في أعماقه، وإجلاء كنوزه وتقديمه للأجيال بصورة أكاديمية لها قيمتها ومنزلتها، دون تجاهل الإشارة إلى إلزامية فهم مكون الانزياح الاستعاري باعتباره سمة أسلوبية، إذ قرن الكثير من الدارسين جمالية الخطاب الشعري بمدى توافر الانزياح وغيابه في النص، وذلك بما يلقيه على الخطاب الأدبي من ظلال تلميحية وإشارية، أو يزوده بالغموض والإبهام، وبما يمده من مجالات واسعة من التأويل.

والأسلوب هو جملة الصيغ التعبيرية، التي تنزاح بالخطاب الأدبي العادي المألوف وتكسبه خاصيّة مميّزة، فيقول الأستاذ محمد حماسة عبد اللطيف في معرض مقاله (منهج في التحليل النصي للقصيدة) المنشور بمجلة فصول عام (١٩٩١)، بأن: (الذي يساعد على دخول عالم القصيدة ليس معرفة غرضها، بل هو إضاءتها وكشف أسرارها وتغيير نظام بنائها وإدراك العلاقات فيها)، فالشاعر يستخدم الكلمات كموجات تعبيرية وتراكيب دلالية متلاحقة تستقطب استراتيجيات بنائية متنوعة محققة في صور مجازية.

وقد جاء عن فتح الله محمد سليمان في كتابه (الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية) قوله: (الانزياح اللغوي هو ما يرقى بشعرية النص ويرفع من مستوى الإثارة لدى المتقبّل، الأمر الذي يخلق ضرباً من الاتّصال بين قطبي العمل «المبدع والمتقبّل»، وهو لا يقتصر على مجرّد إظهار إحساسات المنشئ وانفعالاته، ولا يتوقّف على حدود بيان السّمات والخصائص اللغوية التي يتميز بها هذا المنشئ، وإنّما يتخطّى كلّ ذلك إلى حدّ التمازج الكامل بينه وبين صاحبه، بحيث يصبح الأسلوب مرآةً عاكسة لشخصية المنشئ الفنية وطبيعته الإنسانية).

فالانزياح بمستواه ينشأ أو يتأتى عن استعارة لها سلطة النسق التي تفتح النص على أفق التأويل، وهو العمق الحركي للدلالة التي ترسم منحنيات معرفية مختلفة تتدرج في فك المغاليق المرصودة من القراءات لتعبّر عن قدرة الشاعر المبدع على هندسة الخطاب الشعري في أنساق القيم الجمالية.

وعليه؛ فإن الانزياح مقوم مهم لتحديد جمالية النص الشعري، من خلال تجاوزه العادات الكتابية والقوانين المعجمية، بالانفلات من سلطة المألوف والمعتاد، ليكشف موهبة الشاعر في قدرته على صناعة الدهشة والمفاجأة وتغذية النص بالجماليات.

وقد اهتم النقاد قديماً بالتشبيه وربطوا الاستعارة به، وجعلوها ناتجة وليدة عنه، حتى قال عبدالقاهر الجرجاني في كتابه (أسرار البلاغة): إن الاستعارة تعتمد على التشبيه أبداً. وهذا ما عبر عنه البلاغيون في قولهم: (الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه)، لتكون بذلك لها المكانة الأفضل في التصوير البياني لما فيها من عمق المعنى والإشارة الذكية في النفس وجمالية التصوير، فتُكسب النص غموضاً معنوياً عكس سهولة التشبيه ووضوحه وكشف لأسرار النص من خلال معادلة بسيطة بين مشبّه ومشبّه به ووجه الشبه بينهما.

لنخلص إلى أن الشاعر الذكي هو ذلك الذي يحسن الانتقال من حقيقة شعوره إلى خيال تعابير لفظية تتقن التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية، بانزياح ظاهر القول إلى مضمونه، وأن يبرأ شعره من الخطأ اللّفظي والمعنوي، لنجد الأسلوب بالنهاية هو الشاعر ذاته، متفرعاً في صور متعلقة ببنية نصه للسمو به وتشريف معناه.

يكمن مفهوم الشعر وهدفه الروحي في فعل التغيير من الداخل من خلال ما يحدثه جمالياً لحظة التلقي

يمثل الخطاب الشعري بعداً ثابتاً في الذاكرة لما يحمله من جماليات على مستوى الشكل والمضمون

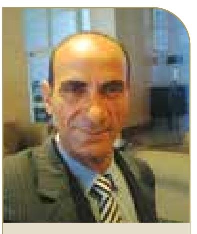
يظل الأسلوب هو جملة الصيغ التعبيرية التي تنزاح بالخطاب المألوف وتمنحه خصوصيته الأدبية

شخصياتها الروائية تبحث عن الاستقرار

عزة دياب:

القصة هي بوابة السرد



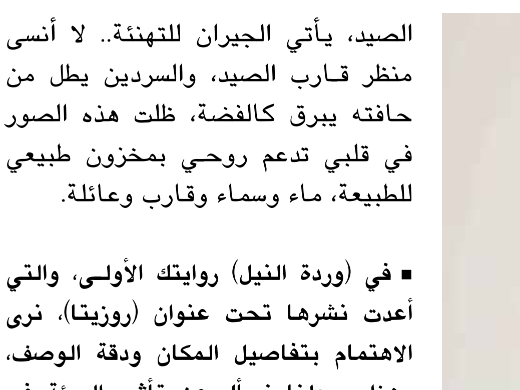


أشرف قاسم

الكاتبة المصرية عزة دياب؛ ابنة مدينة رشيد، عضوة اتحاد كتاب مصر ونادي القصة، صدرت لها عدة أعمال مهمة ما بين القصة والرواية، حيث أصدرت عدة مجموعات قصصية هي: (شاطئ الحنين، الأجنحة الورقية، مجنون الحي، جدران شفافة، الثلث الأخير من الليل- مجموعة مشتركة) وهي الفائزة حديثاً بالمركز الأول في مسابقة (جاليري ضي). كما لها في الرواية: (وردة النيل، روزيتا، لقاء، حارسة الموتى). وحول تجربتها ورؤاها كان معها هذا اللقاء:

■ **الكاتبة المبدعة عزة دياب؛ على ضفاف النيل العظيم في رشيد حيث المولد والنشأة، هل لك أن تسترجعي معنا أهم ملامح تلك البدايات؟**

– في شارع الجمهورية الموازي لشارع البحر، يقع بيتنا الذي ولدت ونشأت فيه، بيت العائلة؛ الأب والأم والجدة والأعمام والعمات، دفء العائلة والبنت الصغيرة التي كنتها تراقب وتسجل وترتب الأحداث والانفعالات، الكبار لا يشعرون بمتابعة الصغار لهم ولا يحسبون أنهم يكوّنون وجهة نظر خاصة بهم.. يعمل عمي في تفريغ مراكب الأسماك الراسية على رصيف النيل، في الشارع الموازي القريب من بيتنا، صورة النيل والمراكب والأشجار الضخمة الطويلة ظلت تلاحقني، أبي كان يعمل صياداً، وحين يكرمه الله بوافر الرزق من الصيد، يأتي الجيران للتهنئة.. لا أنسى منظر قارب الصيد، والسردين يطل من حافته يبرق كالفضة، ظلت هذه الصور في قلبي تدعم روحي بمخزون طبيعي للطبيعة، ماء وسماء وقارب وعائلة.



■ **في (وردة النيل) روايتك الأولى، والتي أعدت نشرها تحت عنوان (روزيتا)، نرى الاهتمام بتفاصيل المكان ودقة الوصف، وهذا يجعلنا نسأل عن تأثير البيئة في الكاتب، وكيف يتسنى له توظيفها كرافد مهم في تجربته؟**

– سبق وتكلمت عن صور الطفولة التي تطاردني وتلهمني، فقد احتفظت ذاكرتي بالطبيعة الخلابة للمكان من منطقة تل أبو مندور للموردة، وهي المرسى، حيث المراكب المحملة بالبشر وبضائع الريف من منتجات الألبان.. الصخب المصاحب لنزول الركاب وتهافت الزبائن على المنتجات. المهم هو أن السيدات هن من يقدن حركة البيع، المرأة الريفية تبيع منتجاتها وتشتري متطلبات بيتها وأولادها وتعود إلى قريتها برفقة زميلاتها وجاراتها على المركب العائد لقرى الشط الشرقي، ومن مصيف رشيد في سبعينيات القرن الماضي صور متقدة في الذاكرة تعج بالأحاسيس والمشاعر الجميلة، على النيل صف دكاكين لبيع مستلزمات المصطافين، وعلى الجانب الآخر كبائن المصطافين لها أبواب تفتح على البحر حيث الشماسي، ابتلع البحر هذا المصيف وتقدم مذيباً الكثبان الرملية. في التسعينيات جاءت الشركة الصينية وشيدت حماية شواطئ، والآن ضاع ما زرعته الشركة الصينية وظلت صورة المصيف قديماً تحتلني. بالنسبة إلي؛ الطبيعة هي الزاد الأساسي في تجربتي.

▪ افتقاد الحب، وعدم الشعور بالأمان، كانا الثيمة المؤسسة لروايتك (لقاء). حدثينا عن هذا اللهاث المتنامي عبر صفحات الرواية خلف الحياة ووعودها التي لا تجيء؟

– رواية (لقاء) وهو اسم البطلة التي تشعر بأنك تعرفها جيداً، قد تكون جارتك أو قريبة أو زميلة دراسة، لكنك لا تعرف أن لقاء تعاني، المفروض أنها لا تبدي الضيق بحياتها لأن حياتها ظاهرياً مستقرة، كل ما في الأمر أن زوجها سافر، وضروري أنه سيأتي. لسنا مهتمين بسنوات شبابها التي تنفلت دون رجعة، لا بد للمرأة أن تتحمل وتنتظر، وحين تفكر في غير ذلك فهي خطأ.. القلق صنو الاستقرار، ويظهر القلق في علاقات متعددة في الرواية على مستوى الشخصيات النسائية، والوضع العام الذي يعيشه البلد في هذا الوقت بعد ثورة (٢٥) يناير والفترة التالية لها، شخصيات تكافح من أجل الاستقرار الحقيقي وليس الشكلي.

▪ (شاطئ الحنين، الأجنحة الورقية، مجنون الحي، جدران شفافة).. عدة مجموعات قصصية صدرت بجانب أعمالك الروائية، ما سر تمسكك بالقصة القصيرة في زمن يدّعون أنه زمن الرواية؟ وكيف ترين مستقبل القصة القصيرة؟

– القصة هي البداية والبوابة إلى السرد عموماً، اللقطة السريعة والصورة متعددة الزوايا. القصة عالم رحب وستظل البوابة التي ندخل منها إلى الرواية، فعلى سبيل المثال رواية (لقاء) كانت بدايتها قصة، ومنها تفتحت دروب السرد وتكتمل.. (لقاء) أعتز بها جداً.

أما القصة العادية والقصة القصيرة جداً، كل ما هو قصة يحتاج إلى التكثيف، والرواية تحتاج إلى التفاصيل، بين القصة والرواية فنيات كثيرة أهمها الموضوع، الفكرة الأساسية وهل تصلح للسرد وتقنية الحكي. ما أروع التحليق في عالم السرد بكل ألوانه، وستظل القصة متألقة مهما حدث، فتألق الرواية لا يقلل من القصة، فهي كما قلت البوابة لعالم السرد الجميل.

▪ يشكو الكثيرون غياب النقد عن تجاربهم الإبداعية، فهل استطاع النقد ان يواكب تجربتك كما ينبغي؟

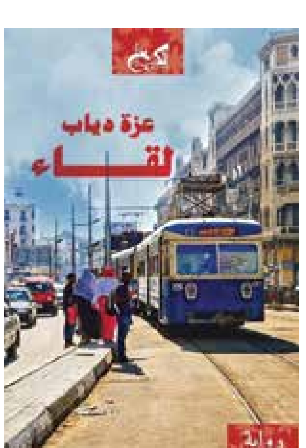
– حركة النقد عموماً تأتي متأخرة، وهناك معوقات كالبعد الجغرافي، فكتّاب القاهرة في قلب الوسط الأدبي بعيدون عن كتّاب الأقاليم، صحيح أن الإنترنت الآن قربت المسافات؛ لكن حضور الكاتب في الفعاليات له دور كبير، وأيضاً الاشتراك في المسابقات الكبرى. صحيح أن كل ذلك لا يصنع كاتباً، لكنه يجعله حاضراً.. في الحقيقة؛ لم تنل أعمالي رعاية النقاد، كتبت د.عزة رشاد عن مجموعة (مجنون الحي) رؤية نقدية أعتز بها جداً، وكذلك كتب آخرون، لكن هناك الكثير من الأعمال الأدبية لم تستطع الحركة النقدية مواكبتها.

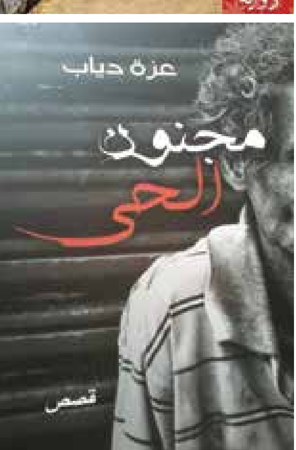
▪ ما الجديد لديك خلال الفترة القادمة؟

– في يوم (٢٨/١١/٢٠٢٠) أعلن أتيليه العرب جاليري ضي، عن الفائزين في مسابقة ما بعد كورونا، وكان فوزي بالمركز الأول في القصة، هو الخبر الجديد الذي جاءني في نهاية (٢٠٢٠) ليكون الأمل ساطعاً برغم الوباء والفناء الذي صاحب العام (٢٠٢٠) من بدايته.. إن وصول مجموعتي القصيرة المخطوطة (الثلث الأخير من الليل) إلى المركز الأول منحني فرحة لا توصف. أشكر إدارة الجائزة على الكتاب الذي عنونته بمختارات من القصة (ما بعد كورونا) واخترات فيه قصصاً من المجموعات الثلاث الفائزة بالمراكز الأولى مجموعة (الثلث الأخير من الليل) لعزة دياب، ومجموعة (مماليك ولكن) لرابح عويس، ومجموعة (على حافة الدنيا) للسيد فهيم.

حضور الكاتب الفعاليات الأدبية والفنية له دور كبير في تجربته ثقافياً

الطبيعة والبيئة تشكلان الزاد الأساسي في تجربتي الأدبية





من مؤلفاتها



د. حاتم الفطناسي

حافظ محفوظ..

الخزّاف الطالع إلى آفاق أخرى

يكادُ يكون الشاعر حافظ محفوظ حالةً متميّزة في الثقافة التونسية المعاصرة، إذ يتوزّع إبداعُه بين الشعر والرواية والقصّة والكتابة للأطفال، ينوّعُ الأجناسَ ويجرّبُ هواجسَه في شتّى التصاوير، يصرّفُ الطاقةَ الإبداعية وقلقَ الوجود وأحلامَ الذّات، بحسَب ما تقتضيه الحالةُ من طرق التفكير وآليّات التعبير وسبل الترّميز والتصّوير:

أنا الخزّاف.. أنا فلاّح الكلمات.. أنا صنّاع المعنى

أصواتٌ تَتردّدُ أصداؤها في أعماله الشعرية، تردُّداً يتراوحُ بين الظهور والضُّمور، مرّةً هسيساً وصدًى ليّناً، أو غمغمةً، ومرّة أخرى صوتاً ووقْعاً جَسُوراً. هكذا فهمتُ شخصيةَ القابع بعيداً، هناك في أقْبِيَةِ النصّ، بل أمسكتُ ما أزعمُ أنّه قانونُ الكتابة أو محورُها الدوّار؛ أعني الفلسفةَ الكامنة في القاع والرّؤية الموجِّهة لما يُسمّى (المناويل الأنطولوجية) للشاعر.

كلُّ قصائد هذا الكتاب فتاوى، بُرهٌ آبقةٌ من طوق الواقع والظاهر وسُنَنِه وانبنائِه على (المعيار) بما يحمله من علائق منطقية بين الأشياء، وبين الأشياء والأسماء، بحُكْم المواضعات والإلف والعادة. الواقع باعتباره يقظة والشعر بما هو حلم أو حيلة للانفلات من كلّ قيد أو سُنّة، إنّه العمق.. الجوهرُ وأصلُ الأرُومَة.

كلّ ذلك يجعلنا نسعى جاهدين إلى اقتناص الشعريّة في شعره لنجزم بأنّ (الحالة) هي (المفتاحُ التأويليّ) اللاّزم لمقاربة هذه النصوص، وهي رديفُ للحلم أو مرقاةٌ إليه. كذا الشاعرُ، دائماً، حالمٌ خلاقٌ، يخرُجُ من محدوديّة الأشياء، ومَعُوقات العالم إلى رحابة الحلم وحرية الرؤيا، واللغة هي مركبتُه في ذلك الرحيل، تختزل المؤمّل المرجوَّ مقابلَ الممكن المُتاح. إنّه طقس لغويّ هازج، يلج الغيب ويُلِحُّ على الباطن يهتكُ سرَّه ويَشِي بالفرح الأوّل.

كلّ العلاقات السرية بين الموجودات، تتوضَّحُ في منطِق يستعصي على المنطق ويلغيه.

بين مجموعة شعرية وأخرى ينزفُ الإحساسُ بالقلق (عنوان مجموعته الشعرية الأولى) و(النقصان)، و(الحيرة) وبضرورة التّشهير وفَضْح الواقع ومجادلة السّائد بالغوْص في أغوار النفس.

حرّرتُ طيوري من أوهام الرّيش
عينيَّ من الطّيران
أنفاسَ الليل من التّحْديق
فأبصرتُ نيازكَ تسقطُ في حضْني
وبُروقاً تأوي في كفّي
وسمعتُ الطّيرَ تردّدُ مَوّالي

هي بدائل لفظيّة لحالةٍ واحدة مجرّدُ كتابتها والإشارة إليها، تبديلٌ لها أو تحقيقُ حالةٍ أخرى على أنقاضها، حالة الامتلاء والتحقّق والكينونة، كما يرنو إليها الشاعر أو كما يراها.

بين مجموعة وأخرى، بينَ نصٍّ وآخر يتراءى خلْفِ الاطمئنان الظاهر أحيانا ألمٌ مُمِضٌّ وحيرةٌ عارمة: إنّها حيرة المبدع (الحقّ) يتنصّتُ صوتاً منبعثاً من الأغوار والآفاق، من رَدهَات الأبديّة.

يظهر ذلك من خلال عناوين مجموعاته الشعريّة (قلق/ قصائد النمل/ الخزّاف/ تعريفات الكائن / الأبديّة في لحظة / فراشة يوسف).

عاتٍ كالموت هو الشّعر، يصرِّفُ نصوصَ حافظ محفوظ يميناً أو شمالاً.

لقد تضمن ديوان (عزلة الملاك) مثلا بكُسُوره: (الخزّاف / الأبديّة في لحظة / تعريفات الكائن / يقين)، كُلَّ (المناويل) أو (المعانم)– كما يقول بعض اللّسانيين– التي تَقدُّ المعنى الأكبر وتُشَكِّله، يسلك فيها الشاعرُ مَسْلكَ: «**دَع النّفس تأخُذ وسْعَها قبل بَيْنها**» كما يقول (المتنبي)، أو بالأحرى مَسْلكَ دَعِ الحالةَ تتشكّل وتتفرّع، والصُّوَرَ تتداعى أو تتناسل أو تتصارع، وتتقابل أو تتكامل أو تتماهى:

أرهفتُ سمْعي ودلّتْني على حَدْسِي
ودلّتْني على أسرَارِها لُغتي
وقادتني إلى صوتي عذاباتي...

في شعر حافظ محفوظ، وعيٌ حادّ بالانتماء ووشائج شتّى تجعل الأمّ والأمّة والأرض، أمّنا الرّؤوم(قصائده في رثاء أمّه)، تتماهى أو تتبادُلُ الأدوارَ مع المرأة /

الأنثى رمزاً للحياة والخصوبة والنّبْض الحيّ:

لا تذهبْ، تصرخُ عاشقتي

فأنا رَبَّيْتُ لك الغزلانَ على صدري

وجمعتُ لك الكلمات من الشمسِ

أنا طَوَّقْتُ ظلامكَ بالشّعر

لا تذهبْ

فدروبُ الدّنيا فارغةٌ

إنْ كنتَ بعيداً عن نظري

في شعره احتفاءٌ بالرموز (رمزُ العَلَم مثلاً) دون تكلُّف أو إسقاط أو اعتساف. يتخلّقُ الرمزُ في كوْن النصّ مُستلهَماً، ليصبحَ مُستلهِماً للوجود الجديد، وجوده داخل النصّ لغويّاً في حركة من النبذ والجذب عصيّة آسرة.

هكذا بنى الشاعر عالمه، كونَهُ الإبداعيَّ حميماً، أليفاً، مدهشاً. من لَبِنَات العامّ المشترك المعهود نجَمَ المتفرّدُ الخاصّ، وكانت الرؤيةُ للشعر، لمفهوم القصيدة، لوظائفها المتصوّرَة، للغة، للبلاغة، مبثوثة في ثنايا النصوص تصريحاً أو تلميحاً في جُلّ القصائد. لقد تنوّعت أشكال القصيدة في تجربته بين قصيدة التفعيلة والقصيدة العموديّة، التي وإن عبّرت عن انشداد إلى الذائقة (الكلاسيكية)، أو (القديمة) في مستوى الشّكل، فقد توفّرت على روح وثّابةٍ ورؤيةٍ (حداثّية) جليّةٍ مردُّها الاقتناعُ، الحاصل اليوم عند كثير من شعراء (الحداثة) الرّافعين للوائها المبشّرين (بصَدْمتها)، بأنّ الشعر هاجسٌ أو نهرٌ دافق لا يستطيع الشاعر أن يغيّر مجراه، الذي يقترحُه هو، أي أنّه يستنّ لنفسه شكلاً ليس أصلح منه له.

في بعض كتاباته يكشف الشاعر عن عقيدته أو عن فهمه لكتابة الشعر، يرسم آفاقَ انتظاره من المبدع ومن الناقد كليهما، وقد اصطلح النقادُ القدامى على ذلك بـ(الشعر على الشعر) أو (الكلام على الكلام)، وسمّاه المحدثون (البيانَ الشّعريّ)، هو بمثابة التّشريع لإنتاج الشاعر واختياراته أو انزياحاته أو ارتداداته. الأكيد أنّ الشاعر اختار القصائد العمودية هنيهات التغنّي خاصّة، التغنّي بالقيم، التغنّي بالأماكن، التغنّي ببعض الرّموز والشخصيات، التغنّي بالمرأة. والغريب أنّ العودة إلى القديم شكلاً أو تراثاً أو قِيماً، في جميع ثقافات الأمم، تقريباً، لا يكون إلاّ في الأوقات العصيبة، أوقات التأزّم الفردي والجماعي، حين تحسّ فيها ثقافة ما بالخطر المُحْدِق، فيُناسب الشكلُ الحالةَ ويُسهم في التأثّر والتأثير.

وعلى إيماننا بكثير من مقولات (الحداثة) والحداثة في الأدب بالخصوص، وعلى انتصارنا لها، نجد في هذه النماذج الشعرية الْتِمَاماً على الذات، تماماً كـ(الحلزون) تحصيناً لها، وشداً من أزْرِها، وحِرْصاً عليها.

هكذا نتبيّن، أنّ الرجل لا يُخضعُ الشّعرَ إلى معياري (القدامة)، أو (الحداثة) إلاّ بمقدار نجاح النصّ في أن يؤدي (الحالةَ) التعبيرية والإيحائية، وينهض بوظيفة (التنفيس) ويُحْدِثَ في نفْس الباثّ أوّلاً ولدى الملتقّي ثانياً حالةً انفعالية ما، هو ذا الفنّ، في اعتقادي، في حاجة إلى متلقّيه الذي لن يحقق إنسانيته إلاّ بالفن، لأنّه مشطور بالإمتاع والعرفان مادام نشاطاً قائماً على التّخييل والحلم، ومادام نشاطاً مشدوداً إلى إحداثيّات التاريخ ومآزقه، مدقوقاً في التُّربة التي أنبتته وفي رَحِم المجتمع الذي تخلّق فيه، مُطوَّقاً بإكراهات الواقع حيناً، تائقاً إلى عمق الإنسان وجوهره أحياناً. إنّه النصّ الجامع، النصّ العابر للتاريخ، أَوَ ليْسَ الوجودُ (الواقع) مجازاً نابضاً، على حدّ تعبير الفيلسوف الفرنسي (بول ريكور)، واستعارةً كبرى مُستهلكةً، استقرت لها لغتُها، ولها من ثمّ جِهازُها التواصليُّ العلاميّ؟ وما الفنّ والشعر والإبداع عامّة إلاّ استعارةٌ بديلٌ، تعتمدُ نظاماً خاصّاً، مَنْطقاً من التمثيل والتصوير والإحالات، تَمْتَحُ من الاستعارة الأولى بعض لبِنَاتها التكوينية لكنّها تتجاوزُها. وهي بدوْرِها لا تقبل السّكون والتطابق في كلّ تمظهراتها، أيْ في النصوص التي تُنتجها، فتَسْتنُّ لنفسها جهازاً استعاريّاً مفتوحَ المَدَى، على الممكن وعلى ما لا يُتصوَّرُ أنّه ممكن!

لكن، هيهات هيهات.. كلّما توهّم الشاعر أنّه أدرك الجوهرَ واقتنصَ الحالة في قصيدة، إلاّ وانفلتت إلى قصيدة أخرى. إنّه قَدَرُ الشّعر وقانونُه، كلُّ قصيدة كشفٌ، لكنّها خميرةٌ لقصيدةٍ أخرى، لكشفٍ آخر أو تجلٍّ مختلفٍ!

> **يمثل حالة متميزة في الثقافة التونسية المعاصرة وبتنوع إبداعه الأدبي**

> **في شعره دائماً حالم خلاق يخرج من محدودية الأشياء ومعوقات العالم إلى حرية الرؤيا**

> **يمتلك وعيه الحاد بالانتماء ووشائج تمزج بين الأم والأمة والأرض**

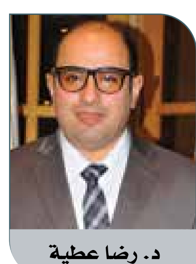
> **شعره لا يخضع إلى معياري (القدامة)، و(الحداثة) إلا بمقدار نجاح النص في أن يعبر عن حالته التعبيرية التنفيسية**

جيل السبعينيات والخروج على التقاليد الجمالية

رفعت سلام

بحث عن طريق آخر للشِّعر

يأتي الشاعر المصري رفعت سلام (١٩٥١- ٢٠٢٠) المنتمي إلى ما عُرِف في مصر بجيل السبعينيات الشعري، كتمثيل لجيل كان يبحث عن طريق آخر للشعر، غير الذي سلكه الرواد الكبار للحداثة الشعرية: أحمد عبدالمعطي حجازي، وصلاح عبدالصبور، ومن بعدهما أمل دنقل، ومحمد إبراهيم أبوسنة، في مصر، والسياب ونازك الملائكة وسعدي يوسف في العراق، وغيرهم.. كان همّ جيل السبعينيات في مصر، البحث عن بلاغات شعرية جديدة تميزه، وتضعه في موضع اختلاف عن آبائه وأسلافه.



د. رضا عطية

حمل رفعت سلام كرفاقه من أبناء هذا الجيل، نزق التجريب، فرفع هذا راية التمرُّد على المدرسة الشعرية السابقة عليه، حد المغالاة والاندفاع المفرط والشطط في محاولاتهم المُجرِّبة أحياناً. ينتمي سلام لجيل تفتحت عيناه على معتقدات وتحولات الحلم القومي والعروبي بعد الهزيمة في حرب يونيو/ حزيران (١٩٦٧)، ما أفضى إلى محاولات هذا الجيل إلى الخروج على التقاليد الجمالية، التي كانت قد ترسخت للشعر التفعيلي الجديد، فكتب معظمهم قصيدة النثر.



اتجه رفعت سلام كمعظم شعراء السبعينيات، نحو التشتيت الدلالي ومراوغة الدال في نصه الشعري، إيغالاً أكثر بالقول الشعري في الغموض، إلى حد تكاد تنقطع فيه العلاقة بين الدال والمدلول. ثمة تغريب لغوي في النص الشعري، مارسه سلام وأبناء جيله متأثرين بشعراء المدرسة الشعرية، كأدونيس وأنسي الحاج، والتي كانت متأثرة بالمدرسة الفرنسية الجديدة.

منذ بدايات رفعت سلام، ثمة انحياز للغرابة، كأنها قد صاحبتها مذ تعرُّفه إلى العالم، عبر بلدته التي انطلق منها، كما في قصيدة بعنوان (منية شبين) من ديوانه الأول (وردة الفوضى الجميلة)، كتبها عام (١٩٧٥):

(ترحل القطاراتُ للشرق بالأبناء/ لكِن.. لا تعود/ ترحل الفتياتُ نحو الشرق للأبناء/ لكِن.. لا تعود/ غرسناك في تربة الغرابة/ سلمناك أبواب الفصول الأربعة/ ووهبناك سر الكلمة الُرمح، ومفتاح الكتابة/ كي تكتبنا في فاتحة الرؤيا جياداً نافرة/ كي تكتبنا في مملكة الجوع ثماراً ورغيف/ ونذرناك لشمس الفاجعة/ كي تعيد الرعب للوطن الأليف).

في شعر رفعت سلام الأول، انتماء واضح من حيث الشكل والآليات التعبيرية لشعر الحداثة العربية، حيث الحرص على الإيقاع والتقفية، وكذلك بعض التكرارات التركيبية، لكن ثمة حدة في تعبير الذات عن معاناتها الاغترابية، أو عرامة في تأكيد تجذُّرها الشعري وفي الكشف عن منابعها الإبداعية.

وفي شعر تشعير للأشياء كالقطارات مثلاً، والتي تُمثِّل رمزاً للآلة التي تُباعِد بين الإنسان، وبخاصة الريفي ومنبته الأول، قريته حيث المنشأ والتكوين البكر، في اقتفاءٍ لآثار شعراء الحداثة العربية، الذين كانوا يبرزون صدمة المدينة والارتحال إليها والاقتران الاضطراري بها، على الأقل في بداية عهدهم بها، ممثلة في دور الآلة في مفاقمة الشعور الاغترابي لدى الإنسان، كما كان عند أحمد عبدالمعطي حجازي:

(من علَّم الطفلَ اجتياز النهرِ؟/ تلك القطاراتُ التي كانت تمرُّ على قرانا/ تسلُب الأحباب أحباباً/ وتمضي في الظلام مَهيبةً/ لألاءة الأضواء/ كالأقدار، لا تلوي على شيءٍ/ وتتركنا على طرفينِ/ يزدادان بُعداً، واستحالةَ رجعةٍ/ مُتشبِّثينَ بذلك الخيط الذي يمتدُّ بين وجوهنا/ والأوجهِ الأخرى/ إلى أن نستحيل معاً إلى بُقَع/ تغور، وتختفي!/ تلك القطارات التي دهمت منازلَنا الوديعة/ من يقول لها قفي!).

ينتمي لجيل اختلف مع من سبقه شعرياً عبر بلاغات شعرية جديدة

من ملامح شعره التشتيت الدلالي ومراوغة الدال والإيغال في الغموض



من أعماله

إذا كان أحمد عبدالمعطي حجازي، يجد القطارات كتمثيل للميكنة والآلة الحديثة، سبباً في سلب الأحباب وتفريق الريفيين عن أهلهم واستحالة الرجعة، فإنّ رفعت سلام أيضاً، يؤكد ذهاب القطارات بالأبناء بلا عودة، وكذلك لحاق الفتيات بهم بلا عودة، في تأكيد لاقتلاع القطارات للريفيين من تربتهم الهوياتية الأولى.

ويكون في مقابل اجتثاث الريفي من منشئه الأول الغرس (في تربة الغرابة) وتسلم أبواب الفصول الأربعة، التي ترمز لتحولات الزمن ودورته وتقلباته، فيتبدى منح الرؤية الشعرية الزمن أبعاداً مكانية في إشارة لتجسيد الزمن، الذي هو كما تذهب الرؤية الفلسفية، بأنه بعد رابع للمكان، كما تأتي استعارة: (ووهبناك سر الكلمة الرُمح، ومفتاح الكتابة) لتبرز رؤية الشاعر لدور الكلمة الحاد في القيام بعمل عنيف، وكأنّ هذا هو مفتاح الكتابة، وإذا كانت هذه الاستعارة بمثابة سبب، فإنّ الاستعارات التالية هي بمثابة نتيجة: (كي تكتبنا في فاتحة الرؤيا جياداً نافرة)، فتجسِّد استعارة الجياد النافرة الرغبة الشعرية في تمرّد الكلمة وعرامتها، ثم تجلي الاستعارة التالية سبب هذه الرغبة الهادرة بعنفوان التمرّد: (كي تكتبنا في مملكة الجوع ثماراً ورغيف) بسبب الإحساس بالعوز البالغ، فيبدو من استعارة (نذرناك لشمس الفاجعة/ كي تعيد الرعب للوطن الأليف) انغماس الشاعر في فجائع الوطن، ورغبته في تثوير الوعي الجمعي، وإشعال الحس العام بشعور الغضب اللاهب، وقدح شرارة الرفض الثوري.

في أشعار رفعت سلام الأولى، دور جلي للبنية الموسيقية الواضحة الحضور، كما في آليات التقفية، التي تأتي متموجة ومتنوعة في حروف الروي؛ كما في ورود حرف (الباء) كروي، متبوعاً بصوت (الهاء كوصل) ومسبوقاً بصوت مد (الألف) كإسناد في (الغرابة/ الكتابة) في إبراز لتولُّد الكتابة من رحم الغرابة، وربما يجسِّد صوت المد (الألف) دلالات التنادي في الغرابة، وتعمق الكتابة في التعبير عن الوعي المتمرِّد. كما يأتي صوت (العين) رويّاً متبوعاً بصوت (الهاء) كوصل في (الأربعة/ الفاجعة) وكأنّ ثمة ارتباطاً بين شمس الفاجعة والفصول الأربعة، حيث زمن مأزوم، فإذا كانت الشمس التي يكون إشراقها علامة على كل يوم جديد في دورة الزمن، فإنّ اقتران الشمس بالفاجعة ينسحب على الوعي بالزمن في تحولاته ودورته، كما في الفصول الأربعة، كذلك تأتي (الفاء) كروي مسبوقاً بصوت مد (الياء) كإسناد له في (رغيف/ الأليف) إبرازاً للعلاقة بين العوز المتمثِّل في الاحتياج إلى الرغيف واندلاع الغضب، الذي قد يهدد استقرار الوطن الأليف، في ترابط دلالي قائم على استثمار ترابطات البنية الصوتية والعنصر الموسيقي.

وفي قصيدة تحمل نفس العنوان (منية شبين) من ديوان (إلى النهار الماضي) الصادر عام (١٩٩٨)، ثمة إعلان عن علاقة الذات الشاعرة باللغة:

(لغةٌ بين الأرض وقدمي الحافية/ لن أبوح بها، ولن تبوح/ لغة بصيرة تقود- دائماً- إلى المجاهل والمتاهات الغافية/ أدخلها. لا أوقظها).

تبدو اللغة هي الوسيط أو الفضاء بين العالم (الأرض) والشاعر (قدمي الحافية)، كما تبدو كسرٌ يخص الشاعر ولغته، التي تقوده بتبصُّر ووعي إلى المجاهل والمتاهات، في تأكيد لمنحى شعر ما بعد الحداثة، الذي كان سلام، أميل لتياره إلى نفي المعنى، إلى حد يكاد يصل إلى الإبطال الدلالي أو نفيها، أو على الأقل اختلافها الإرجائي المستمر.

في الوعي بالزمن في الخطاب الشعري لرفعت سلام، ثمة زمن خاص مفارق تعيشه الذات، كما في قصيدة (رحلة):

(يلعب الوقت بي/ وأنا/ جمرة بين ماء وماء/ لا وقت لي/ غير وقتِ الانطفاء/ واقفٌ/ في مَفرق الساعات/ أحترف الرثاء/ لا الشعر يروي شهوتي الظمأى/ ولا امرأتي/ فمن لي بالعزاء/ جثتي/ زمن تقضى في المراثي/ واحتفالات البكاء).

يساكن الذات شعورٌ

ثمة تغريب لغوي في نصوصه الشعرية متأثراً بشعراء المدرسة الفرنسية الجديدة

من الشعراء الذين أبرزوا صدمة المدينة والاقتران بها اضطرارياً

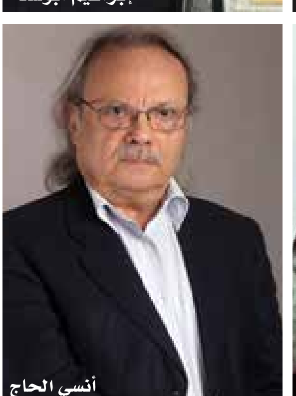
نازك الملائكة



إبراهيم أبوسنة



صلاح عبدالصبور



أنسي الحاج



رفعت سلام

بالانفصام عن الوقت، أي أنّها تضع نفسها خارج الوقت، ذاتٌ في تموضع ضدي مع العالم كما يتبدى من استعارة: (وأنا جمرة بين ماء وماء)، ذاتٌ لاهبة ومتقدة بالتمرُّد، في عالم يبدو نقيضاً لها، في ظل شعور عارم بتبدد الزمن هباءً في رثاء الذات لحالها، الذات تشعر بأنّها في مفترق طرق ومفترق أزمنة، في حس اغترابي وشعور لا انتمائي، مع تنامي شعور عدمي بلا جدوى الآخر، فلا عزاء ولا إشباع لاحتياجات الذات.

ويصاحب شعور الذات، في خطاب رفعت سلام الشعري بالانفصام عن العالم، شعور آخر بالانقسام:

(ظلان شاحبان/ مشتبكان في ضوء ترابي/ وما يفرُّ من نوافذ المقابر القديمة).

–(إلى أينَ يا سيدي الظل؟)

–(نمضي إلى صخب/ لننسى وردة الرمل العقيمة).

ظلان مقتولان/ يشربان وقتاً آسناً/ وما تَنزُّه المسافات الكظيمة.

–(إلى أينَ يا سيدي الظل؟)

–(نمضي إلى موت/ لننسى موتنا/ ونموت– مُنفردين– كاللغة الأثيمة).

ثمة حضور طاغ للظل، ولكن هناك ظلين تعانيهما الذات في تمظهرها الشبحي، يبدوان شاحبين ومشتبكين، وكأنّهما تمثيل للصراع الضدي المعتمل في دواخل الذات، فالذات الظلية، كما يبدو، هي التي تقود الذات الموضوعية، وهو ما يكشف عنه الحوار الذي يدور بين الذات وظلها (سيدي الظل). يداخل الذات شعور ما بالقمع، وهو ما ينجلي في قمع ظلها: (ظلان شاحبان/ ظلان مقتولان). حيث الشعور بالشحوب، الذي يعكس إحساساً بعدم التحقق. الظلان تمثيلان لانشطار الذات، والصراع الدائري بين شطريها في انقسامها النفسي.

يقترن شعور الذات بالهزيمة في هذا العالم، في خطاب سلام الشعري بفعلها المحتدّ وغضبها المتمادي:

(أنا سيد الخسارات الجميلة/ أخترع الصمت/ وأمحو الكلام/ ربابتي بلا وتر:/ تأتيني بما لم يخطر بقلب عصفور/ ولا بشر/ أحتسي الأرق المُرّ/ رشفة رشفة/ أحرسُ العتمة والخواء/ أحرث الوقت والهباء).

هل ثمة علاقة بين الخسارات والصمت؟ يتبدى أنّ فعل الذات المضاد للكلام، هو فعل تدميري للغة، وكأنّ الذات لا تجد لغتها تكافئ ما يعتمل داخلها من رؤى وانفعالات وعي مأزوم، إزاء عالم لا يحقق للذات يوتوبياها المنشودة. وتكرِّس الصياغة الشعرية لدى رفعت سلام، لبلاغة السلب كما في (ربابتي بلا وتر) التي هي كناية عن الفقدان والعجز. كما يعمل الخطاب الشعري على تمثيل إيقاع المعاناة، التي تكابدها الذات كما في استعارة: (أحتسي الأرق المُر/ رشفة رشفة) في تجسيد لوتيرة الألم، الذي تمر به الذات، ورسم لذبذاتها وتوتراتها.

خطابه الشعري يعمل على تمثيل إيقاع معاناة الذات

في شعره انتماء واضح من حيث الشكل والآليات التعبيرية لشعراء الحداثة العربية



د. حاتم الصكر

شذرات وديع سعادة

الاقتصاد والجملة الشعرية

توحي لنا قراءة مجمل أعمال الشاعر وديع سعادة، المنشورة منذ ديوانه (ليس للمساء إخوة ١٩٦٨) بأن الاقتصاد في العبارة والتركيز على الجملة الشعرية هما أهم مفاتيح الدخول إلى تجربة هذا الشاعر الذي يعد من محدّثي كتابة قصيدة النثر العربية في العقود الأخيرة، بالرغم من أن تجربته تمتد إلى نهاية الستينيات، لكنه لا يكف عن التجريب والانفراد بصوته الذي لم يندرج في الموجات السائدة في كتابة قصيدة النثر.

ذلك الاقتصاد اللغوي، يوازيه دوماً رضاه بالقليل من القصائد في الكتاب الشعري المنشور. وتلك سمة مطّردة تعكس زهده بالنشر، وعدم تعويله على القراءة الآتية من دمج ما يكتب بالتيارات والمواقف والاختلافات الشعرية السائدة. ويمتد ذلك إلى شكل قصيدته القصيرة غالباً، ثم في أطواره الأخيرة، لا سيما دواوين مثل (مَنْ أخذ النظرة التي تركتُها أمام الباب ٢٠١١) وما تلاها. وصولاً إلى قصيدة شديدة القِصر ممثلة في (شذرات شعرية) لم تنشر في كتاب وضع لها عنواناً دالاً لا يخرج من دائرة الأسف الندم، هو (ريش في الريح ٢٠١٤) آخر أعماله التي كان قد نشر بعض قصائده القصيرة في حسابه على الفيسبوك، كأنما ليؤكد هروب تلك القصائد من التجنيس الواضح تحت مسمى الشعر المتكتل في عاديات الشكل وتراكمات النظم المكررة.. هي ومضات من بيتين أو أكثر لا تخفي ما فيها من مزايا بجانب التكثيف؛ كالنزعة الإنسانية التي تتمثل في الحنو على موجودات الطبيعة تعويضاً عن هجاء الحياة، والسخرية التي رصدها نقاد شعره من قبل، والتي تذكرنا في كثير من المواضع، بتفرد وديع سعادة بالعمق الذي ينقذها من الغنائية الصورية، وشعرية المفارقة الصادمة.

سخرية لا تخفي بدورها حزنه على ما يرى ويعيش. تلك الشذرات حملت عبء الحزن الممزوج بسخرية دامعة، لا تبالي بما يمكن أن تهب الحياة لسواه ممن يعيشونها عابرين راضين.

يستهل أولى الشذرات في (ريش في الريح) بهذه الشذرات:

(لا تطأ على ظل
إنه نظرة نائمة).

ويستمر في هذه الملاطفة الإنسانية لموضوعه:

(لا تأخذ غصناً إلى موقد
إنه يد الشجرة).

لقد قرأت مثيلات هذه الشذرات بكونها نزعة إنسانية تجسد من المخلوقات الحية الأخرى أجساداً، يليق بالبشر أن يترفقوا بها.

وإذا ما كان الرومانسيون، وجبران خليل جبران في طليعتهم الواعية، قد اتخذوا الطبيعة ملاذاً وهروباً، فإن وديع سعادة يقيم لها محفلاً جمالياً في نصوصه. إنه لا يرى ظلالها وانعكاساتها على النفس كما يفعل الرومانسيون، بل يذهب إلى جوهرها ويهبها حياة تستحق أن تحيا بها دون قسوة.

هذا الفتى الهارب من بيروت بعد غرقها في حرب أهلية طاحنة في الثمانينيات، سيلاحق هذه الحرب وأمثالها باللعنات التي تستحق.. ولكن ليس بهجوها سطحياً وحماسياً، بل بإقامة نقيض لها لم تلتفت إليه حياة البشر المناوئين لها.

سيستمر في أنسنة الشجرة مثلاً لينبهنا إلى

> ذلك الاقتصاد اللغوي لديه يوازيه دوماً رضاه بالقليل من القصائد في الكتاب الشعري المنشور

دلالات أعضائها الحية:

(التقطِ الورقةَ وأعِدْها إلى الغصن
إنها عين الشجرة).

وفي أخرى:

(كلُّ هذه الرياح
ليست سوى
آهات بشر).

هنا يستوقف القارئ ما للحزن من ثقل مركزي في قصائد سعادة. فكأن الشاعر يثبت فرضية قراءة مفادها أن الحزن كلما ازداد في القصيدة، زادت مرارة السخرية التي كلما ازدادت تجسمت حزناً وأسفاً، لا يملك الشاعر إزاءه إلا التحسر، كخاسر يعبث بخسائره ويعرضها دامعاً، وهي تنتقل بعدواها إلى قارئه أيضاً فيورطه في ذلك المغطس الممتلئ ألماً.

لقد عدت إلى مقطوعات لوديع سعادة نشرها في الصحافة عام (٢٠١٨) وأسماها رسائل، كلها موجهة لشعراء يحيل فيها إلى أبرز ما عرفوا به من أعمال، ويعقد تناصاً جميلاً حين يستطرد على تلك الإحالات، فيكملها بسخرية واضحة، لكنها تكشف موقفه مما يدور حوله، فيخاطب الماغوط مثلاً في رسالة له:

(إلى محمد الماغوط: حزنٌ في ضوء القمر، وفي ضوء الشمس، وفي العتمة كذلك).

وإلى غادة السمان يكتب هذه البرقية:

(لا بحر في بيروت! بل لا بيروت في بيروت).

ويختم الرسائل بكتابة لم توجه إلى أحد بعينه، بل كما أرادها إلى البشر الذين يعيشون معه تلك المأساة:

(اضحكوا اضحكوا واسخروا من الأحلام، اسخروا من الأوهام التي علّموكم إياها ولم تجلب لكم سوى الألم. بالسخرية فقط، من كل شيء، تنتصرون على هذه الحياة).

ليس مطلوباً من الشاعر في العادة، وبحكم آليات الخطاب الشعري، أن يقدم حلولاً لأزمات الحياة وخذلانها وانكساراتها في قصيدة أو ديوان، ذلك شأن آخرين ممن يمتهنون النصح والأحكام الأخلاقية الجميلة والمكررة، لكنه يعطي لنفسه مبرراً لقناعاته التي يجسدها شعرياً. وسعادة، من الشعراء الذين توافقت حياتهم مع خطابهم الشعري؛ فحدة الحزن عنده يوازيها إحساس بسوريالية الحياة وغرائبها. وهو ما شجعه على توليد صور وعلاقات لغوية، لا تحكمها منطقية الحدث أو الشيء العادي، فتعمل المخيلة بحرية قصوى لتؤثث فضاء قصيدته بتلك الصور.

وكثيراً ما فكرت في مغزى زهد وديع سعادة، في النشر، لكن الإجابة ربما كمنت في رسالته للناس ووصيته بألا يفعلوا شيئاً سوى أن يسخروا من (حياتهم) تلك التي لا تليق ببشر ترفضهم أوطانهم المحتربة والمدمرة.

لقد كان للحرب، كما ذكرت، أثر في حياة وديع سعادة، كما في شعره، فاضطرته للهجرة، ووسمت شعره بذلك الحزن الفادح، تلك الحرب التي جسّد مراراتها في قصائده. وقد توقفت عند قصيدته (محاولة للوصول إلى بيروت من بيروت) في ديوانه (رجل في هواء مستعمل يقعد ويفكر في الحيوانات) الصادر عام (١٩٨٥) على وقع مفردات الحرب اللبنانية ويومياتها الحزينة، وهي تحمل حرارة واقعة الحرب، وتصور ذلك المستحيل الذي ظل يلازمه.

يقودنا عنوان القصيدة، أو يوجه قراءتنا لتمثيل التشظي بسبب الحرب، واستحالة العبور إلى ضفة المدينة الأخرى، بعد أن حجزها الرصاص عن الضفة المقابِلة. لذا؛ كان ما تقترحه القصيدة هو (محاولة) للوصول ليس إلا.. وتحمل في طياتها الدلالية عدم الإمكان أو التحقق، وهو ما يريد النص توصيله. وقد لاحظت وجود السرد في القصيدة، وهي تقنية أتاحتها قصيدة النثر، وصارت من أبرز ملامح شعريتها. إن واقعة الحرب محتواة في القصيدة عبر سرد جزئياتها، والإحاطة بملامح وجهها البشع.

مخاطباً بيروت، يقول الشاعر:

(أحاول أن أذهب إليكِ
وذلك لا يستدعي سوى رحلة بسيطة:
نزهة رصاصة
بين المتاريس وشارع الحمراء
لكن ضفتيك مفصولتان ببحر لامع من المتفجرات
وحرّاس بابك يركلونني، فأتدحرج أتدحرج
بلا قرار).

هائلة هي خسارات الشاعر، ما يجعل حزنه، ويأسه أيضاً، مبرَّريْن. وتوسعت بنية القصيدة لتستوعب ذلك، وجاءت مثل رشقات متقطعة، فكأنها تتصادى مع أزيز الرصاص في فضاء مدينته، ثم كآهات متصلة تحملها الريح من منفاه القصي.

أغلبها ومضات من بيتين أو أكثر لا تخفي ما فيها من مزايا بجانب التكثيف

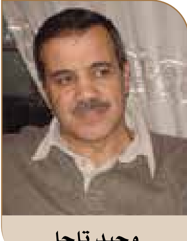
ينفرد سعادة بالعمق وشعرية المفارقة الصادمة الساخرة

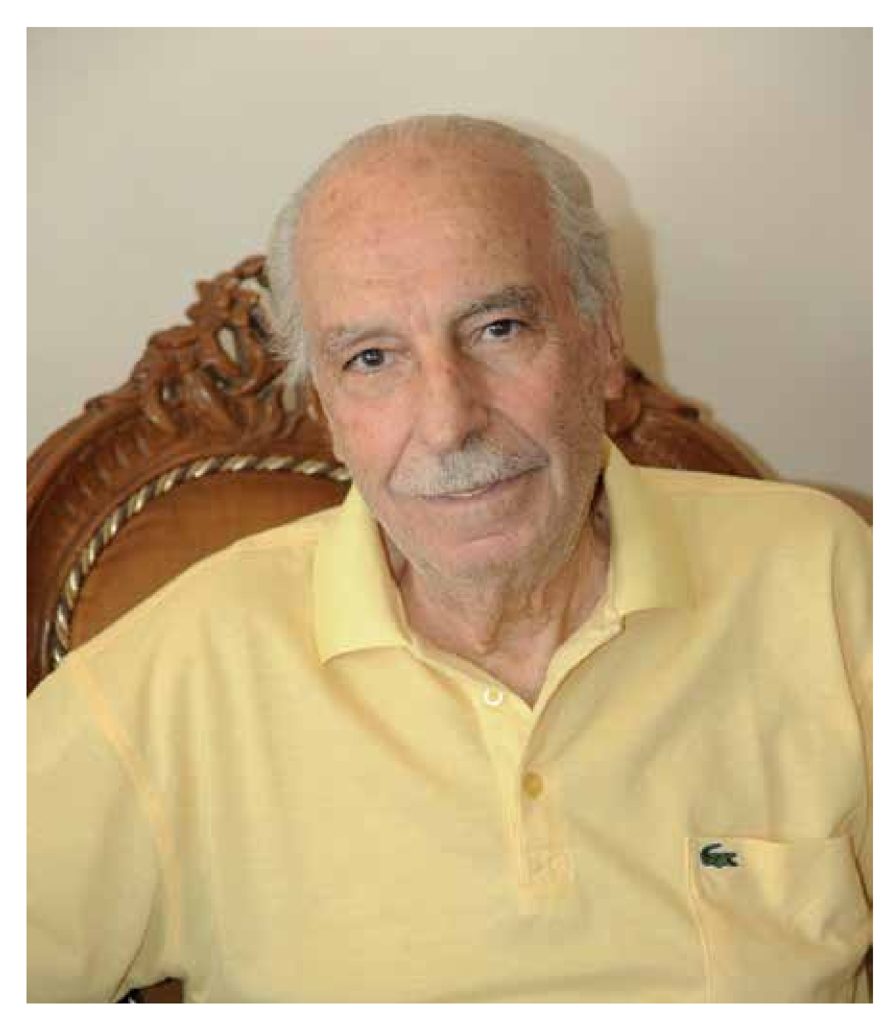
للحزن مركز ثقل في قصائده وكلما زاد طفت مرارة السخرية حزناً

الحداثة تعني له التعبير عن الإنسان المعاصر

نذير العظمة: على الشاعر أن يستوعب قضايا عصره وثقافته بأصالتها

بدأ بكتابة الشعر منذ الأربعينيات، وما لبث أن برز اسمه كشاعر حداثي مبدع إلى جانب نزار قباني وعمر أبو ريشة.. ولعب دوراً في تأسيس مجلة (شعر). تغرب (٢٠) عاماً وكتب عن الغربة والموت.. وعاد إلى الوطن ليكتب (الوقوف على غرناطة). هذا واقع الإنسان والثقافة في الوطن العربي، ما شكل لديه حيوية إبداعية، فأنتج عشر مجموعات شعرية وقصصية، وثماني مسرحيات، وثمانية بحوث أدبية وعلمية، في الأدب المقارن والحديث. إنه الأديب والشاعر د.نذير العظمة.. وهو من مواليد دمشق (١٩٣٠). عمل أستاذاً في الجامعات الأمريكية، والمغرب، والسعودية.


وحيد تاجا



ونشر ما يزيد على أربعين كتاباً في الأدب والشعر والمسرح والرواية والنقد الأدبي والأدب المقارن. كما أصدر أكثر من خمسين بحثاً في الدراسات المقارنة.

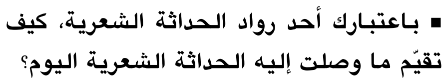
■ **هل يمكنك إعطاءنا لمحة عن البدايات؟**

– بدأت بكتابة الشعر منذ أواخر الأربعينيات، نشرت أولى قصائدي في مجلة (عصا الجنة) و(النقاد)، و(الجندي)، ودعيت أكثر من مرة إلى الإذاعة لإلقاء بعض القصائد. وشاركت في معظم الندوات المعروفة أيامها، مثل: ندوة (جمعية الفنون السورية) وندوة (جمعية قطرة الحليب)، وقد تضمن ديواني (غداً تقولين كان) معظم ما نشر في مجلة الجندي، وهي عبارة عن مجموعة من القصائد الوجدانية والغزلية، غلبت عليها اللغة اليومية البسيطة، التي تنزل إلى الأرض وتنتقي مفرداتها وصورها من الشارع، ولا تتوسل ما يسمى بالجزالة الشعرية القديمة، برغم تأكيدها للغة الفصيحة والوزن الشعري، وهذه مسألة مهمة ومفتاح أساسي من مفاتيح الحداثة أن تعود إلى شرط الإنسان الوجودي.. الزمان.. والمكان.. والانتماء. لذلك فقد أثارت هذه القصائد حساسية شعرية لطيفة لدى المتلقي، وبرزت كشاعر من الشعراء الموجودين في الساحة آنذاك، أمثال: نزار قباني وعمر أبو ريشة.

■ **وماذا عن دورك في تأسيس مجلة (شعر)؟**

– في عام (١٩٥٨) اجتمعت مع خليل حاوي ويوسف الخال وأدونيس وتذاكرنا بضرورة وجود مجلة مختصة بالشعر، تكون منبراً لكل المواهب الشعرية في الوطن العربي. وقد سدت المجلة في وقتها فراغاً كبيراً، حيث لم يكن هنالك مجلة مختصة بالشعر. وانصب اهتمامنا وتركيزنا على المواهب الشعرية المتميزة، وعلى الإبداع

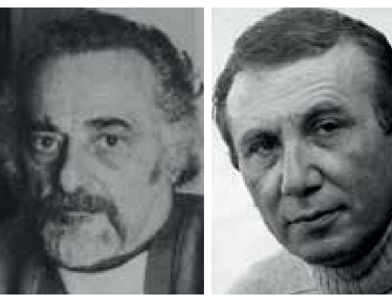
الشعري، فضلاً عن الاهتمام بالتماس الثقافي مع الثقافة الأجنبية، والذي تجلى بترجمتنا العديد من الكتب الغربية والدراسات النقدية من اللغات الأجنبية. كما كنا نتذاكر دوماً حول إبداعاتنا الشخصية، وكان الشيء الجديد هو تفاعل هذه المواهب الشعرية وتداخلها، وهذا ما لم يبحث بعد في تجربة مجلة (شعر) التي كان من معطياتها، أن الشاعر يمكن أن يأخذ من الشاعر الآخر، وأن جماعية التجربة تمر بالكشف عن قواسم عامة لعملية الإبداع، تجلت في خصوصيات اللغة والرمز والصورة والأسطورة، واختراق الأنواع إلى أنواع جديدة.. ولعل من أهم ما ميز مجلة (شعر) هو خمائسها، التي كانت تعقد كل خميس في الجامعة الأمريكية، وكانت مفتوحة لكل الناس، ويقصدها النقاد والفنانون والشعراء والصحافيون والسياسيون.



■ **باعتبارك أحد رواد الحداثة الشعرية، كيف تقيّم ما وصلت إليه الحداثة الشعرية اليوم؟**

– أومن بالحداثة التي تنتمي إلى تاريخ محدد وهوية حضارية مشخصة، وأرفض ما عداها. والحداثة بالمعنى اللغوي، هي التعبير عن قضايا الإنسان بلغة معاصرة وحديثة متصلة بالجذور الأدبية والثقافية، وعلى الشاعر أن يتفهم ثقافته بأصالتها؛ من جلجامش إلى بدوي الجبل، مستوعباً قضايا عصره وثقافته، معالجاً معاناة حياة الإنسان وفقاً لتجربة شعرية معاصرة، وما نسمع عنه من حداثة شعرية هو ليس بحداثة، إذ إنها لا تتمسك بالأصول الحضارية، إنها حداثة في الخلاء، لا حداثة تنطلق من تطلع إلى الموت والحياة والفن والجمال، من خلال هوية حضارية خصوصية.

■ **وما مدى انعكاس ثقافة الآخر في القصيدة العربية الحديثة؟**



نزار قباني - يوسف الخال

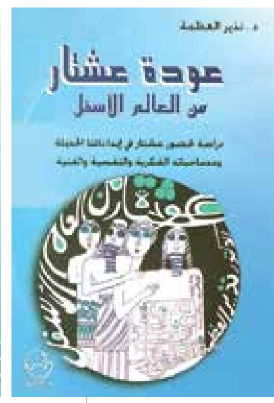
– الاستفادة من تجربة الحداثة في العالم أمر مشروع، وشئنا أم أبينا هناك شراكة إنسانية بين الشعوب، لكنها شراكة بين خصوصيات قومية وحضارية، وانطلاقاً من هذه الخصوصيات، علينا أن نستفيد من التجارب العالمية. والارتباط بالإنسان والأرض والميراث شرط ضروري لحداثتنا، أما الذين ينتمون للحداثة في العالم وينسون حداثة شعبهم وأرضهم وبلادهم، فهم كالذي يربح العالم ويخسر نفسه.

■ **يرى بعض النقاد أن معظم الشعر العربي الحديث، لا يعدو أن يكون تنويعات على القصيدة الأدونيسية؟**

– (أدونيس) شاعر من شعراء المرحلة الحديثة، وليس كل المرحلة، إلا أن بعض النقاد وأنصاف المتنورين، يبحثون دائماً عن رموز في الحياة الثقافية، ويتوقفون عندها مغفلين باقي الجوانب. فأين صدى أدونيس مثلاً في شعر خليل حاوي والسياب ونازك الملائكة ونذير العظمة ونزار قباني ويوسف الخال وأنسي الحاج والماغوط.. وغيرهم؟ طبعاً لا يوجد أي صدى.. إذاً لماذا أقتصر على شاعر واحد، حينما أريد الحديث عن الحركة الشعرية الحديثة؟ قضية أدونيس النقدية مسألة اختلقها المتزمتون والمتشددون ولم تكن موجودة سابقاً، ولكنها برزت عندما خلت الساحة من الأسماء البارزة، وبقي أدونيس وحده، في لبنان على الأقل، وقد انصب عليه الاهتمام كونه لعب دور الناطق الرسمي، إن صح التعبير، لحركة الحداثة، لا سيما من خلال مجلة (مواقف) الذي كان هو صاحبها ورئيس تحريرها. وقد استفاد استفادة كبيرة من مجلة (شعر) التي أسسناها معاً، وحاول أن يضيف إليها مشكوراً. فالذين توجهوا إلى أدونيس







من مؤلفاته

الحداثة بمعناها اللغوي هي تعبير عن قضايا الإنسان بلغة معاصرة وحديثة متصلة بالجذور

توجد شراكة إنسانية بين الشعوب وعلينا أن نستفيد من التجارب العالمية بخصوصية قوية وحضارية

في المطلق ليس هناك قصيدة أجمل من غيرها المهم أن ينبع شكلها من مضمونها ويعبر عنه


بدوي الجبل


أنسي الحاج

وحده، هم المسؤولون عن هذه الصورة النقدية لـ(أدونيس).

■ ما رأيك في قصيدة النثر اليوم؟

– في المطلق ليست هناك قصيدة أجمل من قصيدة. في النص بعض القصائد ناجحة، ويصل مستواها إلى مستوى القصيدة الموزونة المقفاة أو القصيدة الحرة، المهم أن ينبع الشكل دائماً من المضمون ويعبر عنه، إذا كانت هناك تجربة إنسانية حقيقية وجديرة بأن يعبر عنها، فإن للشاعر فرصة كبيرة لأن يبدع متوسلاً أي شكل للتعبير عن تجربته.

■ لماذا أطلقت اسم (قصائد البوح) على مجموعاتك الأولى (عتابا) و(جرحوا حتى القمر) و(غداً تقولين كان)؟


نذير العظمة

– كتبت قصائد (جرحوا حتى القمر) عندما كنت معتقلاً في الخمسينيات، وبالرغم من أنني كتبت في عنبر يضم ما يزيد على (٣٠) سجيناً، فإن القمع والقهر رد نفسي إلى الداخل، فأصبحت أقرب إلى الهمس والبوح مني إلى الصراخ.. وانسحبت كما ينسحب (الحلزون) إلى قوقعته أتأمل مشكلة الوجود والحياة والموت والوطن، وخرجت بقصائد تبوح وتهمس أكثر مما تصرخ.. لذلك اخترت الأشكال والصور البسيطة، وكان أغلبها ينتمي إلى الشكل الحر، أي شعر التفعيلة.

■ هل يمكن للشاعر أن يكون ناقداً لنفسه؟

– كل شاعر هو الناقد الأول لنفسه والقارئ الأول لقصيدته، ولا يستطيع الشاعر أن يكون شاعراً، إلا إذا كان ناقداً ذاته في ذاته، فمن الضروري أن تتشكل عند الشاعر حاسة نقد موضوعية لذاته الشعرية، حتى يستطيع أن يتقدم في إبداعه الشعري.

■ يستخدم كثير من الشعراء المعاصرين مفردات صوفية؟!

– في الحقيقة؛ الشعر الصوفي من دون تجربة صوفية هراء. والقصيدة الصوفية لا تولد إلا من معاناة، فالشعراء الرواد كان لديهم توجه صوفي مليء بالمحبة والإنسانية، لذلك اهتموا بمقولات الغربة والمحبة والإنسان، مع اهتمامهم بالقضايا الغيبية، وحتى هذه (الغيبيات)، كانت قناعاً أو وسيلة لإثارة قضايا الإنسان والحياة والموت والمصير والجمال والبقاء، وهذه كلها قضايا جوهرية في الأدب والثقافة، وإذا تخلت القصيدة عن تلك الأشياء، تفقد هويتها وتصبح لهواً لا قيمة لها.

> **الشاعر يبقى هو الناقد الأول بموضوعية لذاته الشعرية**

> **أصبحت أقرب إلى الهمس والبوح أتأمل مشكلة الوجود**

مدارات



وسائل الاتصال وانعكاسها على القيم الثقافية

يحيى السيد النجار

مما لا شك فيه أن العالم المعاصر، يعيش مرحلة تحول كبرى اختزل من خلالها عامل الزمن، وأصبحت شبكات التواصل الاجتماعي تعبر عن حالة التفاعل بين مجتمعات اليوم، وهو ما يؤكد حدوث تحول جذري في أدوات التخاطب والتعبير المؤثرة في الأحداث اليومية لنقل الأفكار ومناقشة القضايا السياسية والاجتماعية، متجاوزة في ذلك الدور الطبيعي للانتقال إلى فضائيات جديدة، وأسهمت التطورات المذهلة في مجال الإلكترونيات، وتقنيات الاتصال والألياف البصرية في إدخال تغييرات جذرية إلى مفهوم الإعلام وسيلة ورسالة وتأثيراً، والعالم اليوم اقترب من بعضه بعضاً، ولم يعد مجرد قرية صغيرة، بل وصل إلى غرفة واحدة، في ظل التضافر والاندماج الحاصل بين تكنولوجيا الاتصال والإعلام والمعلومات، بما يعطي للمعرفة والمعلومات قدرات وإمكانات كبيرة على اختراق الحدود والأزمنة، ومن هنا يعد الإنسان المستفيد الأول والأخير من مزايا هذه الثورة الاتصالية والمعلوماتية، حيث يسرت له أموره وجعلته يضطر في مرات عدة إلى جملة من سلوكياته وأفكاره ومعارفه حتى يستطيع أن يندمج مع ما جاءت به تكنولوجيا الاتصال والإعلام من رسائل ووسائل جديدة، وهذا في ضوء النظام الاجتماعي العام الذي يعيش فيه والذي تحكمه جملة من العادات والتقاليد والقيم والأعراف والمعايير، حفاظاً عليه من الذوبان في ثقافة الآخر، أو الجمود وعدم التفاعل مع التطورات المدهشة في عالم الثورة المعلوماتية والاتصالية.

ومن هنا تطرح شبكات التواصل الاجتماعي إشكاليات متعددة الزوايا والمداخل باعتبارها تفسد الحياة الاجتماعية دون أي اعتبارات للمجالات الاجتماعية والثقافية، و(السوشيال ميديا) الجديدة أسهمت في إحداث تحولات إيجابية في مجالات الاقتصاد والسياسة والثقافة، كما أن التوظيف العالمي لشبكات التواصل الاجتماعي كشف عن الوجه الحقيقي لممارسات بعض الفاعلين في مجتمع العالم الافتراضي، وكنا في الماضي نرى أن الأسرة والمدرسة وأماكن العبادة، لعبت الدور الأكبر في تكوين مدارك الإنسان وثقافته وتشكيل منظومة القيم التي يتمسك به، وما يفرزه ذلك من عادات وتقاليد في السلوك، وكم من رؤى إعلامية أخرى أسهمت في بناء معارف الإنسان وثقافته خاصة الإعلام المرئي، إلى أن وصل الوافد الجديد بتكنولوجيا الاتصال الحديثة، والإنسان أينما كان وجوده فهو يتفاعل مع البيئة التي يوجد فيها، ومع عناصر الثقافة السائدة داخلها، وهذا توضيح أن ملامح الحياة البشرية قد تغيرت تغيراً جوهرياً نتيجة التحولات التكنولوجية، واليوم كمثال، نجد حلول الرسالة الإلكترونية محل الرسائل الخطية، إضافة لغرف الدردشة الإلكترونية المجالس العائلية والاجتماعية، وهذا يمثل نوعاً من اختزال الزمان والمكان والجغرافيا، ولكن العقل العربي مع التحديات المعاصرة بحاجة لامتلاك الوعي الحضاري، وذات العقل يحتاج إلى صحوة ثقافية وتعليمية، صحوة تحقق له النجاح المرجو، وصنع التقدم يلزمه تقدم تقني واكتشافات علمية، وليس بعداً ترفيهياً فقط، برغم أن تكنولوجيا الاتصال والإعلام تساعد على إنتاج المعلومات وتوزيعها، وهي تعيد لنا النظرة لدور القيمة، والقيمة فكرة يعتقد بها الإنسان وتجعل منه إنساناً أو مواطناً ومتكيفاً مع مجتمعه، والقيم هي الصفات الشخصية التي يفضلها أو يرغب فيها الناس في ثقافة معينة، والقيم تتصل اتصالاً مباشراً بثقافة المجتمع، والقيم مكتسبة، ومن سمات القيم أنها ملزمة؛ أو لها صفة الإلزام الاجتماعي داخل النسق التنظيمي المجتمعي، وكم من قيم لاتزال غائبة منها: النقد البناء والحرية ولغة الحوار، والقيم فردية واجتماعية تشكل وتؤثر في علاقات أفراد المجتمع بعضهم ببعض، ومن هنا ننظر إلى مواقع التواصل الاجتماعي باعتبارها سريعة الانتشار والتوسع، والقيمة التسويقية عالية لها في ظل خدمات الدردشة وتبادل الأخبار الشخصية، والاستمتاع بالألعاب، ورسائل التهنئة. وتمتاز تلك المواقع بالحيوية والنشاط، والتغير الدائم، بعكس ما تربي عليه الآباء والأجداد، ومحتوى تلك المواقع نتاج جماعي لحياة ملايين من المستخدمين ومنها تويتر، وانطلقت خدماته عام (٢٠٠٦م) بالرسالة المصغرة التي لا تتعدى (١٤٠) حرفاً للرسالة الواحدة وموقع اليوتيوب، ويمثل أحد المواقع الاجتماعية الشهيرة وأنشئ عام (٢٠٠٥م).. والبريد الإلكتروني ويسمى الإيميل، ويمثل أسلوباً في كتابة وإرسال واستقبال الرسائل عبر نظم الاتصالات الإلكترونية، وبين هذا وذاك، كيف نحمي قيمنا الثقافية والاجتماعية والدينية السائدة من الغزو الثقافي الوافد علينا عبر وسائل الاتصال والإعلام المختلفة، بعد أن نجح البث الفضائي المباشر والشبكة المعلوماتية وألعاب الفيديو وتنوع خدمات شبكة الإنترنت، لتكوين جيل من الشباب يهتم بالقيم الأخلاقية والاجتماعية والثقافية؟ وأصبح الشباب يعاني الوحدة والعزلة الاجتماعية داخل أسرته، كما تأثرت الأسرة بقيم البث الفضائي وشبكة الانترنت، وكثر من الشباب يشاهد ويتصفح تلك البرامج الوافدة، ومنها ما يحمل القيم الدخيلة تحت شعار تقليد الفكر الغربي والتي لا تتفق مع ثوابت المجتمع العربي، ووسائل الاتصالات الحديثة تمثل ركاماً من الغث والثمين، والرخيص والمبتذل، والشباب يقلد ما يراه ويشاهده، كما أن إدمان (الانترنت) وقضاء وقت لا محدود أمام شاشات التواصل الاجتماعي، يفقد المتابع الشعور بالحياة الطبيعية والعلاقات الحقيقية، ويؤثر في العلاقات الأسرية، وهناك من يستخدم أسماء مستعارة. وشبكة التواصل الاجتماعي تمثل وسيلة نشر وتعبير وثقافة، والتساؤل: هل نحسن استخدامها لتحقيق التنمية الاجتماعية، التي ترتكز على اعتبار الإنسان هو الوسيلة والغاية.

> **ربما تتيح وسائل التواصل التفاعل مع ثقافة الآخر ولكن دون الذوبان فيها**

كتاباتها إنسانية مشحونة بالمشاعر

مادلين ثين

وحكايات النزوح والذاكرة والعائلة


مصطفى الحفناوي

ولدتْ الكاتبة الروائية مادلين ثين في فانكوفر بكندا عام (١٩٧٤م)، لأبٍ ماليزيّ وأمٍّ صينية هاجرا من ماليزيا إلى كندا في نفس العام الذي ولدتْ فيه، وحصلت على درجة الماجستير في الفنون الجميلة، وتخصصت في الكتابة الإبداعية من جامعة كولومبيا البريطانية. مادلين تعشقُ السفر للغاية، وقد بدأت التجوال في شتى أنحاء العالم منذ سن العشرين، وعاشت في مدنٍ كثيرةٍ كـ(فانكوفر وهولندا وكيبيك ومونتريال وبرلين)، وتجولت في معظم أنحاء جنوب شرقي آسيا؛ بحثاً عن أصولها وجذورها، وهناك التقت بأفرادٍ من عائلتها الكبيرة، الأمرُ الذي دفعها للبحث عن حكايات هذه العائلة الممتدة في كلٍّ من ماليزيا والصين.



لذا يجد قارئ روايات مادلين هذه الروح المتألمة الحالمة، التي تكتب عن النزوح والفقدان والذاكرة والعائلة، والعلاقات الإنسانية المشحونة بالمشاعر، بلغةٍ منسوجة من حنين وأمل، وبمهارة فائقةٍ في تناول الصراعات الفكرية والتفاوتات الثقافية بين الأجيال المختلفة، وتحاول مادلين من خلال شخصيات رواياتها فهم الأحداث والتفاصيل التي شكلت حيوات أبطالها وحياتها هي شخصيّاً.

عندما كانت مادلين ثين في سن الثالثة والعشرين، كتبت مجموعةً من القصص القصيرة عن عائلة ماليزيةٍ مهاجرة إلى كندا، تكافحُ بصعوبةٍ من أجل الاندماج في ثقافة البلد الجديدة، وقد تناولت في هذه القصص التي وضعتها في كتاب أسمته (وصفات بسيطة) جيلين من المهاجرين، جيل الآباء وجيل الأبناء، متناولةً ذلك التناقض الحاد بين أبناء الجيل الثاني وقيم والديهم من الجيل الأول من المهاجرين، وكيف يتعامل الآباء مع ذلك الأمر، وقد ساعدتها تجربتها المبكرة ككاتبةٍ صحافيةٍ ومحررة في مجلة (Rice Paper Magazine) على إنجاز هذا الكتاب الأول الذي لاقى إعجاباً شديداً من النقاد وقارئي الأدب، الذين أجمعوا على أنّ ثين سيكون لها مستقبلٌ أدبيّ باهر؛ فهي تملك أسلوباً قصصيّاً مميزاً لا يمتلكه من هم في سنها، وربما كانت لدراستها الأكاديمية وحصولها على درجة الماجستير في الكتابة الإبداعية الفضل فيما وصلت له باكراً من


راوي الحاج


أليس مونرو

تحققٍ في الأسلوب والصياغة، ما جعلها تفوز وهي شابةٌ بجائزة مدينة فانكوفر للكتّاب، وجائزة إيثل ويلسون في السرد، ليسَ هذا فحسب، بل نالت إشادةً ثمينة وإطراءً من أليس مونرو الحائزة جائزة نوبل، التي كتبت عن عمل ثين الأول: (حقاً إنه ظهور أول رائعٌ للكاتبة. وإنني مندهشةٌ من وضوح كتابتها وسهولتها، واحتوائها على هذا النقاء العاطفي)، بعدها بسنواتٍ قليلةٍ كتبت ثين روايتها الأولى (اليقين) التي فازت بعدة جوائز مهمة داخل كندا وخارجها، وترجمت إلى ست عشرة لغة، وقد تناولتْ فيها قصة امرأة تعملُ منتجة برامج وثائقية، تسافر إلى مسقط رأس أبيها في إحدى قرى ماليزيا التي احتلها اليابانيون في أربعينيات القرن المنصرم، لتبحث عن ماضيه وعلاقاته وأسرار حياته العاطفية، من زاوية أخرى؛ تحاول ثين في هذه الرواية الكتابة عن الوطن الأصلي الضائع، ملاعب الطفولة، وذكريات الفصول، والتهجير البشري الناجم عن الحروب، وتحكي عن مختلف التجارب المؤلمة التي حلت بالمهاجرين، تلك التي مازالوا يعانونها حتى اليوم، لكنها برغم ذلك تقدم للجميع الحل؛ وتؤكد أن خلاصنا الأبدي يكمن في المحبة والتآلف الإنساني.

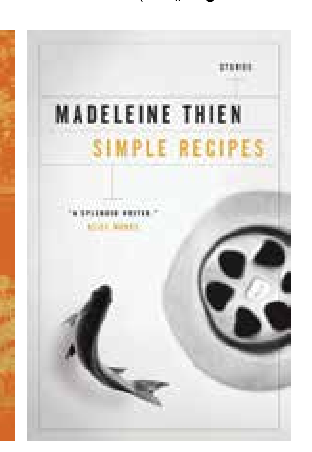
(لا تقل ليس لدينا شيء)، هذا عنوان روايتها الأخيرة التي وصلت للقائمة القصيرة لجائزة البوكر الدولية، الرواية التي أشاد بها الجميع وأحدثت ضجةً كبيرة في الأوساط الثقافية العالمية، وفيها تتناول ثين مأساة الصين في القرن العشرين من خلال حدثين مركزيين؛ الأول الثورة الثقافية في الستينيات، والثاني احتجاجات الطلبة في ميدان «تيانانمين» عام (١٩٨٩م)، وعبر ثلاثة أجيال وأربعة عقود تسافر الكاتبة على لسان الراوية لي–لينج إلى عالم عائلتين صينيتين فنيتين، حضرتا الثورة الثقافية في الستينيات، الأول جيانغ كاي والدها الذي كان عازفَ بيانو بارعاً، والثاني رجل يدعى سبارو، وهو أيضاً ملحن موهوب في (كونسرفاتوار شنغهاي للموسيقا)، وكان أستاذاً لوالد الفتاة آي–مينغ التي حلت في كندا زائرةً على عائلة لي–لينج بعدما هربت من الصين بعد احتجاجات (١٩٨٩م)، وتتعرف لي لينج أو، (ماري) كما يطلق عليها في كندا، من خلال قصص الطفلة القادمة من الصين آي – مينغ إلى الأجيال السابقة في العائلة، وتتناول ثين على لسان الراوية تفاصيل حياة هذه الأجيال العاشقة للفن والموسيقا والحرية، إلى أن تأتي لحظة وتحطّم الثورة كل شيء، وتصبح الموسيقا عندها سبباً للاضطهاد، لكن الموسيقيين، أبطال الرواية، لن يتخلوا عنها أبداً في محاولةٍ منهم لإيجاد معنى لحياتهم المحاطة بالعنف والفوضى والقهر والملاحقة، وبرغم كلّ ذلك يحاول أبطال (لا تقل ليسَ لدينا شيء) أن يتجاوزوا الصدمة دون أن يمحوا تاريخ ما حدث وقتها، وقد وصفت صحيفة الـ(نيويورك تايمز) هذه الرواية بأن (لديها حسٌّ ملحميّ مثير؛ وكأنها رواية من روسيا القرن التاسع عشر، وأنها تتميز بالطرافة والفكاهة المريرة بتصويرها فترة مظلمة في تاريخ الصين الحديثة، محتفيةً بقدرة الفرد الحر على التحدي، ومصرّحةً –بعلانيةٍ– بقوة الفن السامية).

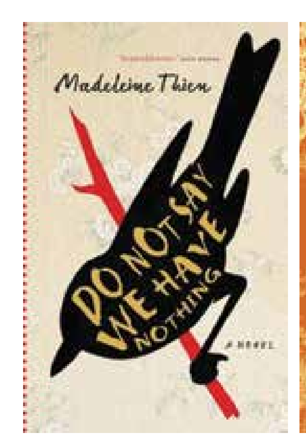
في إحدى المقابلات الصحافية التي جمعت بين مادلين وزوجها الروائي اللبناني المقيم في كندا راوي الحاج، الذي صدرت له أربع روايات بالإنجليزية، وقد ترجمتْ الأخيرة بعنوان (كرنفال) عن شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، سئلت الكاتبة عن مهنة الكتابة فأجابت بأنها (حرفةُ المجانين، والإنسان بحاجة إلى الجنون المنظم ليصبح كاتباً)، وأفضل الكتّاب في رأي مادلين هم (أولئك المجانين القادرون على إخفاء جنونهم جيداً)، إضافة إلى أن الكاتبة وزوجها مؤمنان تماماً بأن الكتابة (عبارةٌ عن احتجاج عالمي يشترك فيه جميع الكتّاب)، وهو الذي مازالَ يدفعهما إلى الكتابةِ. وعن كتابتهما من خلال التنقيب عميقاً في ذاكرتهما وهويتهما الصينية واللبنانية، يوضحان بأن (الحفاظ على التاريخ، حتى ولو بطريقة وهمية أفضل بكثيرٍ من عدم امتلاكه ونسيانه)

قدرة فائقة على تناول الصراعات الفكرية والتفاوت الثقافي بين الأجيال

ترسم من خلال شخصيات رواياتها تفاصيل الأحداث بلغة منسوجة من الحنين والأمل

تعتبر الكتابة احتجاجاً عالمياً يشترك فيه كل الأدباء والشعراء





MADELEINE THIEN
SIMPLE RECIPES

من مؤلفاتها



صالح البريني

الاغتراب والمنفى
في الشعر العربي

يشكّل المنفى كَمَقام تنجلي فيه مشاعر الغربة والاغتراب ثيمةً أساسية في مدوّنة الشعر العربي، منذ بزوغه كمسْلكٍ تعبيري وأسلوب حياة لدى الشعراء العرب، إذ نعثر في هذه المدونة على أشعار تحفل بالمكابدات والمعاناة المُحاصِرَة لكينونة الشاعر، المُهدَّدة بفضاء مفتوح على المفاجئ والمواجهة، حيث تطلّ ثنائية الحياة والموت برأسها كعلامة أيقونية محملة بالدلالات المتعدّدة.

والمتأمّل في النتاج الشعري، سيخلص إلى ملامح الاغتراب، التي تميّز قصائد الشعراء وهم يتغنّون به من جرّاء النّفي الممارس عليهم سواء من المحيط، أو من الرغبة الجموح لحماية الكينونة من الامّحاق بسبب الطبيعة/ المكان والزمن وعوامل أخرى. لذا يمكن اعتبار (المنفى قبر الوجود)، حيث تتعرّض الذات لِكُلّ أشكال العنف المعنوي النّاجم عن قساوة الأمكنة وشراستها، ورتابة الأزمنة وتغوُّلها، وفظاعة الواقع المتناقض، وعليه فالشاعر يروم إلى كتابة التّجربة ساعياً إلى القبض على المُنْفلت من الذاكرة، واستعادتها لتحقيق التوازن للذات والوعْي بالواقع، كما أنّها دلالةٌ على القدرة لامتصاص هذه التجربة بِلُغَةِ الشّعْر، حين يتعلّق الأمر بالمنْفى كحيّز مكاني، تعثُر فيهِ الذّات على وُجودها مُهدَّداً ومعرَّضاً للزّوال، الأمر الّذي يُبقي كتابات المنفى استعارة لهذه الكينونة في مواجهة مصيرها؛ وإثْرَ إحساسها بالانعزال واللا جدْوى، وتزداد حدَّة الشُّعُور بهذه الغربة؛ عندما يتمّ ربطها بما هو وجودي، الذي يعتبر الإنسان مجرّد عابر غريب، فهذا الاغتراب الوجودي، جوهره ولوج الفرد في عوالم، تكون ذات حمولات مفارقة لواقع تنعدم فيه كل قيم الصداقة، ويغيب السّنَد في المُلمّات،

ولعل الشاعر المتنبي يكشف عن منفاه المكاني الطافح بتلك الغربة القاصمة الموجعة يقول:

وحيد من الخِلان في كل بلدة
إذا عظم المطلوب قلّ المساعد

فالشاعر يبوح بمنفاه الداخلي المتمثل في الوحدة والعزلة، نظراً لانتفاء شرط الصداقة، الذي يتجلّى في شعوره بفراغ نابع من الداخل، وأيْضاً لندرة الأصدقاء في الشّدائد والمُلمّات، فعامل المكان لعب دوراً في منح الإحساس بدرامية تفجّعية غنائية، حاولت الذات الإفصاح عنها، ويوضح أثر هذه الوحدة بقوله:

بِمَ التعلّل لا أهْلٌ ولا وطن
ولا نديمٌ ولا كأسٌ ولا سكن

فالمتنبي بأسلوب طلبي يُبئّر شعوره بالاغتراب، حيْث الأهل والوطن والندماء والبيت، في عداد الفَقْد لتحضر الذّات متوجّعة ومتأوّهة. إلا أنّ الأمْر لم يقف عند هذا الحدّ، بقدر ما كشف عمّا يعتور الذات الشاعرة من معاناة من جرّاء ذلك، يقول ابن حمديس:

أبَداً أُبَدِّدُ بالنَّوَى عَزْمِي إلى
أمَلٍ بِأطْرَافِ البِلادِ مُبَدَّدِ
مَا لِي أُطِيلُ عَنِ الدِّيَارِ تَغَرُّبَا
أفَبِالتَّغَرُّبِ كَانَ طَالِعُ مَوْلِدي

فالشاعر يغلّب دلالات الألم والأوصاب لاختيار المنفى، كتعويض عن ابتعاده عن الوطن، فنعثر على الذات مطوّقة بثنائية اليأس والأمل، الغربة والألفة، مما يعكس حجم هذه الآلام، التي تتخبط فيها، كما تعترف بأن المنفى مآلها منذ المولد، كاعتراف جليّ بجدلية الصراع، التي يخوضها الشاعر مع المكان والزمان، وتجسيد للآثار النفسية المُخلّفة. بل نجد السّجن يتحوّل إلى منفى، في الكثير من الأشعار، يسهم في تأزيم دواخل السجين، مما

> ثيمة أساسية في مدونة الشعر العربي منذ بزوغه كمسلك تعبيري وأسلوب حياة

يحتّم عليه أن يوجّه خطابه إلى كائنات قد تكون قريبة منه، وهذا ما جسّده الشاعر الأسير أبو فراس الحمداني حين قال:

أَقُـولُ وَقَـدْ نَاحَتْ بِقُرْبِي حَمَامَةٌ
أَيَا جَارَتَا هَلْ تَشْعُرِينَ بِحَالِي
أَيَا جَارَتَا مَا أَنْصَفَ الدَّهْرُ بَيْنَنَا
تعاليْ أُقَاسِمْكِ الْهُمُومَ تَعَالِيْ

فالشاعر يرفع عقيرته شكوى من جراء ظلم الزمان والمكان/ السجن، الذي يتشابه مع القبر في الانغلاق والظلمة، ويلتجئ إلى الحمامة كرمز للانعتاق والتّحرر، لِيَتَمَاهَى معها، من خلال توجيه الدعوة إليها لتُقاسِمَهُ حُرَقَه، غُربته وعذاباته، ومن ثمّ نعتقد أنّ نوح الحمامة من نوح الشاعر، بل يمكن اعتبار نَوْحِهَا مؤشّراً دلالياً على رغبة الذّات الشّاعرة، في التّملّص من واقع الأسْر إلى عالم مطلق وغير مقيّد. فالمنفى هنا مكاني وزماني، وهذا الوضع يتقاسمه الشاعر مع الشّاعر مروان الطليق، الذي يخاطب المكان والزمان بقوله:

فِي مَنْـزِلٍ كَاللَّيْلِ أَسْـوَدَ فَاحِـمٍ
دَاجِـي النَّـوَاحِي مُظْلِمِ الْإِثْبَـاجِ
يَسْـودُ والـزُّهْـرَاءُ تُشْـرِقُ حَوْلَـهُ
كَالْحِبْرِ أُودِعَ فِي دَوَاةِ الْعَاجِ

إن الشاعر ، من خلال المدونة اللغوية، يصور عالما أسود، حيث المقام رديف الزمن الحالك، مُقدماً بذلك، صورة لتجبُّر المنفى وكارثيته، والْعِلّة في ذلك تحالف المكان والزمان على الشاعر. فالسّواد هوية منفى الذات. والأكثر ممّا ذُكِر ارتباط الزمان بالمكان، لتحويل المنفى إلى مبعث لحنين جواني، يستثمره الشاعر للتخفيف من حالة الاغتراب، ويتحوّل إلى وسيلة لتوليد المأساة التي يعانيها الإنسان المغترب عن أرضه يقول، ابن حمديس:

أَحِـنُّ حَنِينَ النِّبْتِ لِلْمَوْطِنِ الَّذِي
مَغَانِي غَوَانِيهِ إِلَيْهِ جَوَاذِبِي

فالحنين يمثّل تعويضا عن غُربته، وهُروبا من منْفى ساد وعليه تسيّد، من خلال، تقديم وطنه في صورة الجمال والبهاء، الذي يمارس على الشاعر سحراً لا يقاوم، ممّا يزكّي اعتقادنا المتمثّل في أن السّفر فيه تجدّد للإنسان إذ، عَبْرَهُ، يتجدّد، أو كما قال الشّاعر أبو تمّام، مشيراً إلى الدور المهم للسّفر؛ المتجلّي في بثّ روح جديدة وطاقة قويّة في الذّات والعقْل والفِكْر، فالإقامة الدّائمة في نفْس المكان تزْرع الشّللية والموْت، لذَا نَجِدُهُ يؤكّد ضرورة السّفر، كمنْفى مؤقّت تستعِيدُ الكينونة فيه عافِيَتها وَوُجودَها:

وَطُولُ مُقَامِ الْمَرْءِ فِي الْحَيِّ مُخْلِقٌ
لِدِيبَاجَتَيْهِ، فَاغْتَرِبْ تَتَجَدَّدِ

فالبيت الشعري يثوي دور الانتقال من مكان إلى آخر، ويضمر الدّعوة إلى نبْذ الإقامة الطويلة، هذه الأخيرة تُورّث في الإنسان التلاشي والخمول والرّتابة والملَل، ممّا يُفْقِدُ الإنسان القدرة على الخلْق والتّأمّل والتّفكير. فالاغتراب لا يحْمل دلالة سلبية، بقدْر ما يُحيلُ إلى طابعه الإيجابي البارز في التجدّد، والإبداع، والأكثر من ذلك، أن شعراء حكماء أبرزوا محاسن التّرحال وفضائلَه كما نجد ذلك عند الإمام الشافعي يقول:

تَغَرَّبْ عَنِ الْأَوْطَانِ فِي طَلَبِ الْعُلَى
وَسَافِرْ فَفِي الْأَسْفَارِ خَمْسُ فَوَائِدِ
تَفَرُّجُ هَمٍّ وَاكْتِسَابُ مَعِيشَةٍ
وَعِلْمٌ وَآدَابٌ، وَصُحْبَةُ مَاجِدِ

فالتغرّب يشكّل بؤرة استعارة المنفى، حيث نجد الإمام الشافعي، يستعير لغة المنفى، بأساليب إنشائية كالأمر (تغرّبْ/ سافرْ) تثبت قيمة السّفر وفاعليته والجدوى منه، وتجعله يحتلّ مكانة مهمة، ففيه تغتني الذات منه بالانشراح والعيش الكريم والمعرفة والثقافة والصحبة الأليفة والصداقة، كما يدل السّفر خارج الوطن على الانبعاث من جديد والتجدّد والحياة؛ ضداً في الضجر والتفسّخ التمّامي جراء طول الإقامة. غير أن الأمر لم يقف في حدود التغنّي بالتّرحال كمنفى وجودي، يؤسس لكينونة مطوّقة بمتاريس العزلة والوحدة، مما فرض على ذات الشاعر الالتحام مع كائنات أخرى، يتقاسم معها حرقة المنافي والشعور بالابتعاد عن الأحبة، هكذا نجد (ابن شهيد) يوجّه نداء ممزوجاً بوجع باطني يسكن ذات الشاعر، يتعلق الأمر بتوجيه خطاب إلى الحمام الصادح، فحصل تواشج خفيّ بين الشاعر والطائر يقول:

أَلَا أَيُّهَا الْبَاكِي عَلَى مَنْ تحبّه
كِلانَا معنى بِالْخَلاءِ فَرِيدُ
وَمَـازَالَ يَبْكِينِي وَأَبْكِيهِ جَاهِداً
وَلِلشَّوْقِ مِنْ دُونِ الضُّلُوعِ وَقُودُ
إِلَى أَنْ بَكَى الْجُدْرَانُ مِنْ طُولِ شَجْوِنَا
وَأَجْهَشَ بَابٌ جَانِبَاهُ حَدِيدُ

إنّها بُكائيّة ترسم شعرية المنافي في الشّعر العربي، وتكْتب سيرة ذوات تُواجِه وُجودَها في جُغرافيات مُمتدّة في أُفُقٍ زاخِر بالمكابدات، مُثيرٍ للحيْرة الوُجودية في ظلّ هذه الرحابة اللانهائيّة المُطوّقة للكينونة.

المتأمل في النتاج الشعري العربي سيخلص إلى ملامح الاغتراب التي تميز الكثير من الشعراء

تبقى كتابات المنفى استعارة في مواجهة مصيرها وإحساسها بالانعزال

شعرية المنافي بالشعر العربي تكتب سيرة ذوات تواجه وجودها في جغرافيات لا محدودة



يرى أن النقد إبداع موازٍ

محمود حسن: الشاعر صانع الدهشة

يقود الشاعر المصري محمود حسن حركة ثقافية نشطة في القاهرة، امتد إشعاعها الثقافي إلى خارج الوطن من خلال (مؤسسة الكرمة للتنمية الثقافية) التي تعمل كظهير ثقافي للمؤسسة الرسمية، ومن خلال دواوينه الشعرية، ومشاركاته في الفعاليات الثقافية المختلفة في كافة بقاع المحروسة.



الأمير كمال فرج

صدر له عدد من دواوين الشعر هي: (التسبيح بالجسد ٢٠١٤)، (سِفرُ التّوسل ٢٠١٥)، (العبّاسة ٢٠١٨)، و(أبي والقطط البيتيّة ٢٠١٦)، إضافة إلى كتاب (فضيلة أبي ومئة عام من العطاء- سيرة ذاتية ٢٠١٧)، وكتاب (العبّاسة جوهر الشعر وملحمة الإنسان ٢٠٢٠).

ويرى محمود حسن، في حوار مع (الشارقة الثقافية)، أن النقد إبداع موازٍ، وأن نقد الكاتب لإنتاجه الخاص أعظم إنتاج في النقد، وأن الشكل الأدبي مجرد وعاء والغلبة للنص الجيد.

■ بعد ظهور أنماط عدة من الثقافة في عصر الإنترنت، هل تغير مفهوم الثقافة؟

- لا شك كلما اتسع الرّافد الثقافي، زادت الوفرة والتنوع، وزاد عدد المتلقين، وكلما انفتح عالم المعرفة، كان الولوج إليه سهلاً، وكلما كان الأدب جاذباً، ازداد الالتماس والاحتكاك والتفاعل الثقافي، وتلاقح الفكر، ومن ثم يتغير مفهوم الثقافة، وتتشعب فروعها.

■ استفدت من بيئتك، فكيف وظفت التراث العربي الإسلامي في أعمالك؟

- البيئة العربية واحدة، وتراثنا كبير وممتد، وثقافتنا هذه هي المعْلَم الدّال على أن العرب والمسلمين هم أساس جُلّ العلوم الإنسانية عامة، والشاعر والكاتب ابن بيئته، يعبر عنها في كافة أحوالها، أفراحها وأتراحها، والبيئة هي الإنسان وهمه ومكون جيناته وصانع مزاجه، وأية محاولة لتجاوزها تغريباً وإلغازاً وانفصاماً، محاولة محكوم عليها بالفشل، والشاعر صانع الدهشة، ومن لا يُدْهَش لا يُدْهِش.

■ كيف ترى النقد الآن، وهل بالفعل هناك أزمة؟ ولماذا تنتشر ظاهرة الشاعر الناقد؟

- لدينا بالفعل أزمة نقدية كبيرة، ربما سببها الأساس هؤلاء الذين يضعون خريطة الدراسات العليا (الماجستير والدكتوراه)، فيحدد مُحدِّدٌ واحد أشكال الدرس والمصادر والطريقة والنظريات، ثم يحصل الباحث على درجة الدكتوراه مع مرتبة الشرف، وهو في الحقيقة لم

يتعد إعـادة إنتـاج سابقيه، بـالقص واللصق.

يقول الشاعر والمسرحي والنـاقد الأمريكي (ت. إس. إليوت) إن عملية الخلق في مجموعها لا تخرج عن كونها عملية نقدية، فالكاتب الذي ينتقي كلماته ويصوغ تراكيبه ويختبر مضامينه، إنما هو مبدع بقدر ما هو ناقد، إذ إن عمليات الانتقاء والصياغة والاختبار عمليات نقدية بقدر ما هي إبداعية، وفي هذا الصدد يعتبر (إليـوت) نقد الكاتب لإنتاجه الخاص أعظم إنتاج في النقد.

النقد إبداع موازٍ، وقد خصصنا في مؤسسة (الكرمة) عاماً كاملاً بعنوان (النقد إبداع موازٍ)، وأصدرنا خلاله كتباً نقدية وعقدنا مؤتمرات، وكان الشرط هو تناول شعراء على قيد الحياة.

المشكلة الأخيرة في النقد هي الشخصنة، ودائماً أقول وسأظل: (يا حظّه الشاعرُ أو المبدع الذي يكتب عنه ناقدٌ ليس في نفسه منه شيء).

■ **أسستم مؤسسة (الكرْمة)، فماهي المعوقات التي تواجه المؤسسات الثقافية الأهلية؟**

– أسسنا (الكرمة) كظهير ثقافي للمؤسسة الرسمية، لتستقبل الشباب المهمش، لأننا نؤمن بأنه إذا لم تمتد أيادي الخبرات لشباب الأمة وتحتويهم؛ حتماً ستمتد إليهم أيـادٍ لا ترجو الخير للأمة، وسوف يكونون لقمة سائغة للفكر المتطرف.

والمعوقات التي تواجه العمل الثقافي المدني كثيرة، أهمها ضعف التمويل، فنحن نعتمد على التمويل الذاتي، ولا نقبل التبرعات، ونعمل في حدود مواردنا الذاتية، ونحرص على مراعاة معايير الجودة في الأداء. والغريب أن تفوق المنتج الأدبي للمؤسسات الأهلية، يثير حفيظة بعض النقابات والرسميين، فيحاربونها سراً وجهراً.

والمؤسسات الثقافية الأهلية، برغم ضعف مواردها، تتميز بعبقرية الأداء، لأن القائمين عليها مبتكرون ومتطوعون لا تحكمهم الشللية ولا المصلحة ولا العلاقات المشتركة بين الجهات، ومعظمهم أصحاب قيمة أدبية فعلية، وهنا المفارقة الكبيرة، والتضاد الصارخ في المشهد الثقافي المصري.

■ **بعد سنوات الصراع بين القديم والجديد، الأصالة والمعاصرة، الغلبة لمن؟**

– الغلبة للنص الجيد، الـذي يجد فيه المتلقي نفسه وذاتـه، والشكل ليس إلا وعاء، بشرط ألا ينفصل المعاصر عن المؤصل، ولا ينبتّ عنه، وأن يجمع بينهما جمع توفيق لا جمع تلفيق؛ على حد تعبير الناقد الكبير الدكتور محمد عبدالمطلب.

■ **هل الشعر مازال ديوان العرب؟ وما رأيك في من يرى أن الرواية انتزعت اللقب؟**

– فلماذا إذاً يقول بعضهم (القصة الشاعرة، وشاعر الرواية، وهذه الرواية كُتبت بأسلوب شاعري ؟!)، هذه أدلة على قيمة الشعر كحجر أساس في الفنون الأدبية.

الشعر ديوان العرب وسيظل ديواناً للعرب، ولن تكون الرواية، مع أهميتها الشديدة وما تتميز به من إمكانات فنية وإبداعية ومساحات أرحب للقص والسرد والتوثيق، لكن أرقى ديـوان للعرب في رأيي هو المسرح الشعري، وهي وجهة نظر شخصية أمل أن تتحقق ما اكتملت أدوات الشاعر وإمكاناته.

■ **القاعات الفارغة سمة أساسية للندوات الثقافية، كيف نحول الأدب إلـى تسويق وترويج وربح؟**

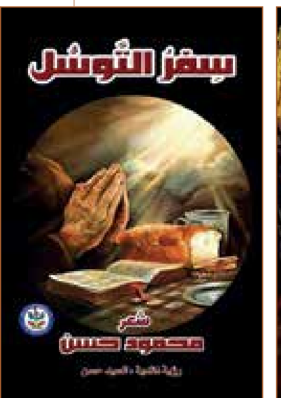
– القاعات الفارغة سمة أساسية للندوات الثقافية الرسمية فقط، لأن دائرة الموظفين المسؤولة عنها ضيقة، وعمل الموظف غير عمل المبدع، لانتفاء الحافز، فالموظف ينتظر على مضض لينتهي وقت الأمسية ويوقع في دفتر الانصراف، ناهيك عن خلل كبير متواصل في تشكيل اللجان المسؤولة، وسيطرة وجوه معينة عليها عقوداً طويلة، فأسن الماء وظل راكداً، ولم يعد المشهد الرسمي جاذباً، إلا في الحصول على جوائزه، والتي صارت مسوّمة لعقود قادمة، وبالتبادل.

البيئة العربية واحدة وتراثنا كبير وممتد وأي محاولة لتجاوزهما يعد تغريباً

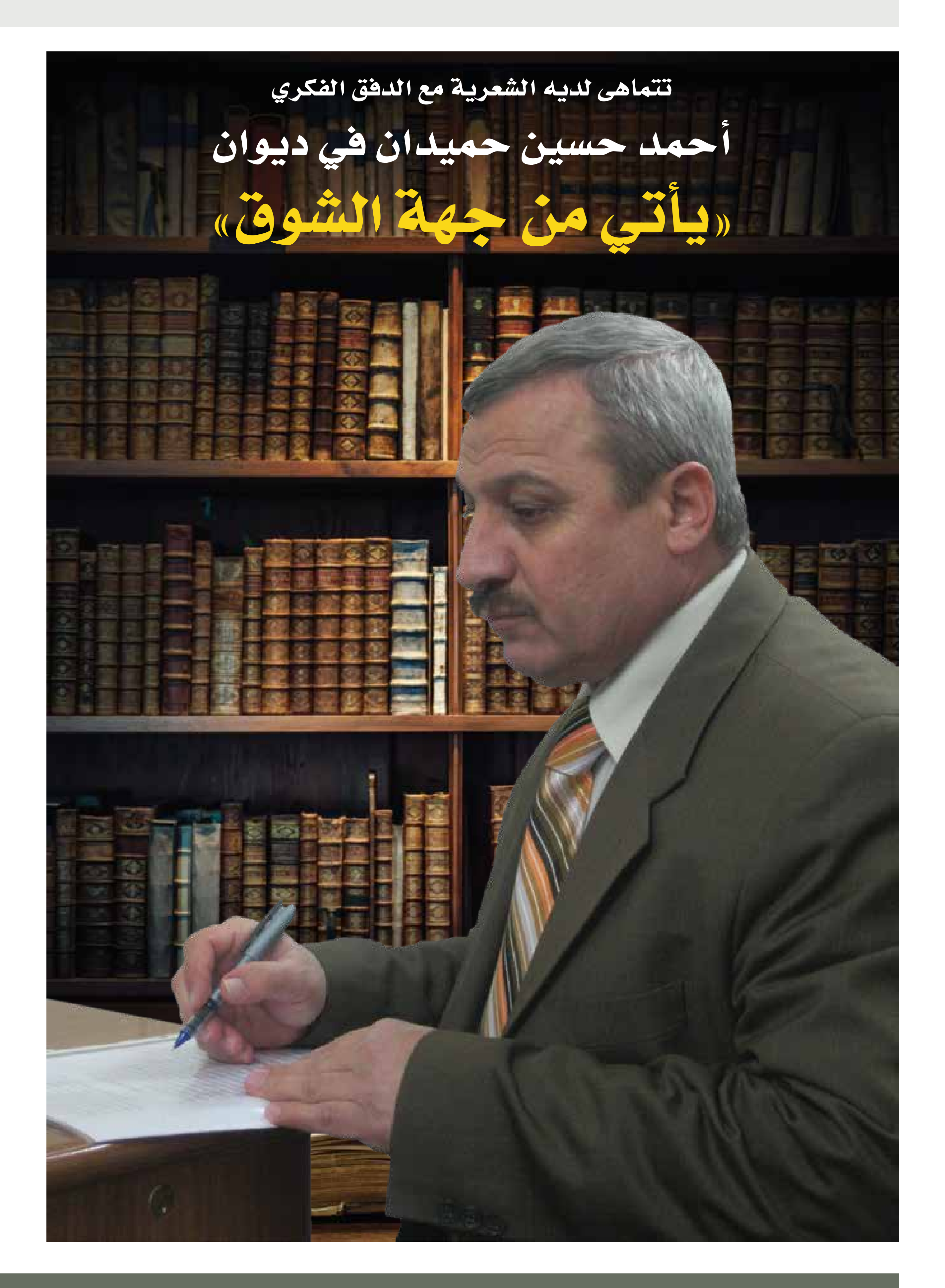
كلما ازدادت ثقافة المبدع ازداد تصالحه مع الأجناس الأدبية المتنوعة

الشعر يبقى حجر الأساس في كل الأجناس الأدبية وأرقى مراتبه المسرح الشعري





من مؤلفاته



تتماهى لديه الشعرية مع الدفق الفكري

أحمد حسين حميدان في ديوان «يأتي من جهة الشوق»

لا ريب في أن القصيدة أياً كان نوعها عندما تثير الدهشة، وتلتقط الصورة البكر، وتنسج لغتها المتميزة والمتفردة، دون التخلي عن الإيقاعات الداخلية، ودون التفلت من حركة الفكرة وحركة التعبير، فإنها تبلغ مصاف الإبداع، مع التأكيد أن لكل تجربة شعرية ألقها الخاص الذي بلغت بموجبه جملة من العناصر التي أهلت قصيدتها إلى هذا المقام.



د. هيثم الخواجة

القصيدة لديه أشبه باللوحة يراها المتلقي من جوانب مختلفة

صوره الشعرية تتجاوز التقليدي إلى ابتكار تعبيري

ومن خلال مقاربتنا لتجربة أحمد حسين حميدان الشعرية، بدت لنا بفضائها الإبداعي عبر قصائد مجموعته (يأتي من جهة الشوق)، التي صدرت في القاهرة أكثر انشغالاً بالإيغال في مساحات واسعة من فضاءات الحس الضافي والبحث اللائب عن الأنا، وعن الآخر في وجود واقعي تارة، ومفترض وتخييلي تارة أخرى، عبر مزيج لوني ليس مستقراً، فالقصيدة لديه لوحة يمكن أن يراها المتلقي من جوانب مختلفة، وبالتالي يستطيع تفسيرها حسب ما يصل إليه منها من هذه الأنا الشاكية البعد والفراق عن الآخر الذي تحبه مرددة في أولى القصائد:

(ترحلين أيتها المليكة
وكحلُ القصيدة في عينيكِ
يئن من الهجر وصدّ المنافي)

إن العناصر التعبيرية هنا ترفض الانفصال عن المشاعر، وخاصية القصيدة تراوغ لتقنع المتلقي بالعديد من المرموزات، فمن التي ترحل؟ أهي الحبيبة أم الأم أم الأخت أم البنت؟ وكذلك الحال في ما يتعلق بكحل القصيدة الذي يئن في عيني الحبيبة، فهو سيدفع إلى التساؤل أي كحل يكون؟ وأية قصيدة تلائم صاحبته والواقع ظلّل إهابها بالهجر وقوافيها بالمنافي؟.. إن هذا المقطع الشعري الذي يرسم صورة جلية لما يعتمل في نفس الشاعر؛ يتجاوز التقليدي إلى ابتكارات تعبيرية نجحت في تسديد الهدف والوصول إلى عمق مشاعر المتلقي بتراكيب يأتي الصوت منها مناجياً الحبيب الغائب:

(وتسافرين صوب حدود البحر
ترتديكِ الأغنيات
وأرحل أنا بين ضفاف الحلم
تجللني الأمنيات)

والسفر هنا ليس إلى عمق البحر، بل إلى حدوده، لأن الشاعر يصر على اللقاء، ولعل أغنية واحدة تؤثر أو تأتي أُكلها، فهي تسافر وهو يرحل، وما بينهما غياب يلفه الحلم وتجلله الأمنيات الآتية في مناخات إبداعية خصبة واستحضارات تقوم على مآلات البعد والنأي باعتبار أن محاولات الشعر تسعى دائماً للقبض على الحقيقة، حتى ولو عبر المجاز، وتبدو غائمة هنا بسبب الواقع الموضوعي المر، وبسبب الرحيل القسري وغير القسري أيضاً، الأمر الذي يُبقي المعاناة الإنسانية ومكابداتها تأخذ أبعادها المفتوحة على الحلم ضمن جماليات اللغة الشعرية التي جاء عليها في مجموعته أحمد حسين حميدان، وعبر قصيدته (عصفور الكلام) الماثل في طيرانه كصورة قادمة من الرمز والمجاز يقول:

(بعيداً.. إلى دمه،
طار عصفور الكلام
وحده الخريف يسري في العروق
في حديقة الحلم يعوي
يهز إليه بأوراق الأماني
فيسّاقط ورد النشيد
ويطير بعيداً عصفور الكلام
بعيداً بعيداً .. قريباً قريباً)

قد يلمح القارئ شيئاً من المباشرة في هذا المقطع الشعري، لكن في الحقيقة أن الشاعر استخدم أسلوب المفارقة اللفظية ليمرر ألواناً من طيف الحقيقة في سياقات التكرار اللفظي والأنساق الشعرية القصيرة، من خلال البعد والقرب، ومن خلال الطيران واقتراب الصبح، وهز الأغصان، وحركة تساقط ورق النشيد.. إنه تنشيط ذهني حركي يهدف إلى محاورة معاناة الشاعر عبر تجربة لا تكتفي بالإحاطة بالواقع، وإنما تتطلع إلى أفق شعري أوسع عبر الشهادة المأمولة، وفي سياق ذلك تتحول اللغة الشعرية من لغة الترتيب حسب المقتضى، إلى لغة الموقف التي تصنع الدهشة والتفكير، كما هي الصورة المعبرة عن عطالة الواقع واعتلال الحياة التي كشف الشاعر حالتها السكونية في قصيدة (ما قبل المشهد الأخير) قائلاً:



غلاف الديوان

(انغلق الكتاب على بلادٍ
ما عادت فيها الكرة تدور
فما غادرها ليلها إلا بعتم جديد
وماغادرتها الأرصفَة
إلا إلى انتظار آخر
لمن سيرفعون في وداعه التحية)

عبر هذا السياق؛ يحاول الشاعر أن يفرغ فيوضات قلبه، وأن يبرهن عن تأزمات قادمة، لكنه في الوقت ذاته يبرق حول بـؤرة مركزية نقلتها معرفة مكثفة بما سيحدث.. إنها دعوة للمتلقي كي يؤازره، ودعوة في الضفة الأخرى لكي يرتاح قلبه، وفـي الحالتين هناك سيرة حياتية تحتاج إلى التأمل والتفكير ولا تحتمل التأجيل، ويؤكد ذلك بالقول:

(علنا من غصن الحلم
نقطف وردة لقيا
قبل أن تخلع الأعوام أيامنا
فوق أرصفة الغياب
تمهلي أيتها المراكب
وحدها وردة النار
على غصن الوصال)

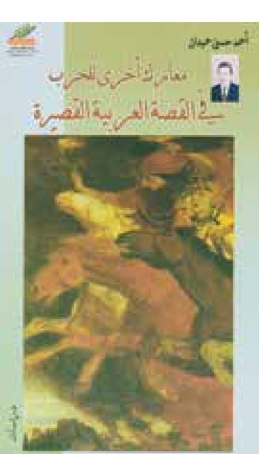
ضمن هذا السياق تتسم الجملة الشعرية في قصيدة (وردة النار) بالكآبة، وتتأسس البنية الشعرية في سياقها على حافة التفكير بالآتي، فلا الحلم يأتي ولا الأعوام تتوقف عن النزيف، ولا المراكب تهدي الصمت بعضاً من وقتها، فالجرح معفّر بالقتامة، والحلم لا يجد نافذة النور المأمولة.. وفي قصيدة (يأتي من جهة الشوق) التي عنون فيها الشاعر أحمد حسين حميدان مجموعته الشعرية، يقدم لنا بوحاً صادقاً مفعماً بحرارة الوفاء والولاء، مخاطباً والده في رحيله الأخير:

(إنهم يسرقون مصابيح وجهك من دمي
يرقصون كلما هبت رياح السموم
لإطفاء الشموع
وأنت هنا وهناك
في كل جهات الشوق تبدو
كلما خرجت من رمش الفجر أراك
تأتي من جهة الشوق)

ضمن هذه الفحوى الشعرية بلاغة ناهضة عبر التخييل ببنية تعبيرية تقوم على التضاد المتناغم بين اللوعة والشوق، وبين الأمل والألم الذي مضى من خلاله الشاعر بتلقائية.. لكن الشاعرية غلفت التلقائية بزهو الموقف وقداسته، وتلك ميزة متفوقة، لأن الحاجة النفسية تميل إلى التعبير، والإحساس يولّد أفكاراً يرغب الشاعر في إزاحة الستار عنها، والمشهد يخصبّه شعر يرسم المصداقية عبر تأكيد الشوق الآتي من مشكاة الأحزان التي مزج في عالمها الشاعر أحمد حسين حميدان بين الأمس واليوم، ليؤكد دورة الحياة وتعاقب الأزمـان، وليؤكد أن سين الاستقبال لا تني تجهز نفسها مع كل فجر من أجل موعد آخر، وحزن آخر، وأمل وألم آخر، ويعبر عن ذلك في قوله:

(بعد قليل سيصحو الفجر
ليرى طائر الجسد
قد أفلت من قفص الوهم
وحبال الخوف تشده
عن ذرا الجبال
كلما هَمّ إليها
ليبقى عند السفح
وفيه تصعد الأحلام
إلى الأعلى.. إلى الأعلى)

لنا أن نلحظ هنا كيف تطفو الذات الشعرية على سطح الـروح وهـي تعبر عن ذات تتلقى الصدمة تلو الصدمة، ولا تني تغامر على الرغم من تشابكات الواقع ومفازاته.. والجميل في شعر حميدان؛ أنه يستحضر الفكرة، ثم يذوبها في البعد الإنساني واستعطافاته ومخزوناته وأشكال المصائر المتعرجة فيه، وبعد ذلك يعلن تفاؤله وإصراره على الصعود إلى الأعلى في سعي منه إلى التقاط الفرح بنبرة خارجية تغذي الجرس الداخلي وهو يلائم التأثيرات الملحّة التي علقت في نفس الشاعر وانعكست على النص بمدلولات وإيحاءات لتؤكد ما في نفسه من رغبات في السفر إلى البعيد.. ومن هنا يتأكد لنا أن الشاعر أحمد حسين حميدان لا يجد إلا الشعر الملاذ الوحيد للتعبير بإحساس داخلـي متدفق بمشاعر النفس وإشراقاتها ومعاناتها التي لا تنتهي.


من مؤلفاته

يوظف أسلوب المفارقة اللفظية إلى أفق شعري أوسع

لديه لغة الموقف التي تثير الدهشة والتفكير



عروض مسرحية

فن. وتر. ريشة

- مهنا الدرة.. شكل المكان هاجسه الفني
- جهيدة هوادف.. ساحرة اللون
- مهرجانات السينما تحت وطأة الكورونا
- الموسيقا والرياضيات في الرواية

تجربة ثرية ومتنوعة في الموضوع والأسلوب

مهنا الدرة

شكل المكان هاجسه الفني



محمد العامري

في الخامس والعشرين من الشهر الفائت، فقدت الساحة التشكيلية الأردنية والعربية، الفنان الرائد (مهنا الدرة) الذي رحل عن عمر يناهز (٨٣) عاماً. والدرة، المولود في عمان (١٩٣٨-٢٠٢١) لأب لبناني وأم تركية، فقد عاش (الدرة) منذ نعومة أظفاره في مدينة عمان، تحديداً وسط البلد المطل على جبل القلعة والمدرج الروماني، فكان على تماس دائم بالمكان وإيقاعات الناس في المدينة، فبرزت موهبته منذ شبابه الأول، حيث رسم اللوحة الأولى وهو في عمر الرابعة عشرة، فما كان من الأب حين وجد في مهنا موهبة عظيمة إلا أن أرسله لتعلّم الرسم على يد الفنان جورج أليف، حيث أفاد من أستاذه كثيراً، خصوصاً تقنيات الرسم وأساسيات البناء الفني.

وتوالت الأحداث ليبتعث مهنا إلى أكاديمية الفنون الجميلة في روما وذلك في العام (١٩٥٤)، وبعد أن تخرج في أكاديمية روما عاد إلى عمان في العام (١٩٥٨) لتدريس الفن في كلية تدريب المعلمين. وقد ظل مهنا الدرة طموحاً في إفادة الأجيال الموهوبة في الأردن، خاصة في العاصمة عمان، ففي العام (١٩٦٤)، أسس قسم الفنون الجميلة في دائرة الثقافة والفنون، كما أسّس معهد الفنون الجميلة عام (١٩٧٠).

شكل المكان الهاجس البائن في تجربة الراحل مهنا الدرة، فكان له الحضور الطاغي في أعماله، لكونه يعيش بتلك الأمكنة العمانية القائمة على الجبال السبعة، حيث بدت عمائر عمان كمساحات متباينة أقرب إلى التجريدية التعبيرية، فقد رصد تلك العمائر بحس مختلف عن واقعها عبر استنطاق الإضاءة وتراكم العمران وطبيعة الجبال التي تعتليها مساحات هائلة من أشجار وعمائر حجرية لها نمطها الخاص.

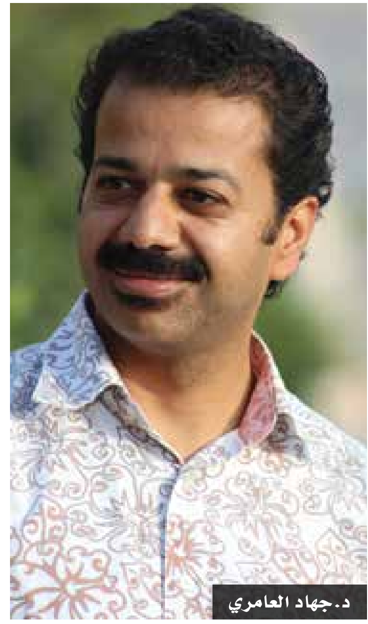
كما أنه جال في المكان بذهنية (الدرة) حتى صار حقيقة واقعة في مجمل تجربته، أنجز تنويعات عديدة على شكل المكان العمّاني، حتى تحول إلى مساحات تجريدية، من خلال الألوان المتجاورة، التي شكلت بمجملها جملة لونية موسوقة.

فكانت ذاكرة المكان، محركاً أساسياً في تجربته، من سيل عمان إلى الأسواق المكتظة وشرفات البيوتات العمانية الأولى، التي اشتهرت بالحجر الذي كان يستورد من الخليل ومنطقة معان جنوبي الأردن.

وكانت انتقالاته في مراحل أخرى إلى أهل المكان، فسجل الملامح الأردنية السمراء، تحديداً ملامح البدو ولباسهم المميز؛ من الحطّة إلى العقال، وألبسة السلطيات المطرزة.. كان مغرماً بكل شيء تقع عليه عيناه، حيث تثير تلك الأشياء سؤالاً متجدداً في ذاكرته، ليحوله إلى مادة جديدة في اللوحة، عاكساً طبائع الناس وحركتهم، وصولاً إلى الجيش الأردني، الذي أخذ قسطاً لا بأس به من تجربة مهنا.. فكانت ملامح الوجوه معبرة عن طبيعة قسمات البدو وأهل الصحراء، فهي مادة غنية في تعبيريتها الأكثر حرية لحركة الفرشاة والضربات العريضة التي تختزل مجموعة من التفاصيل في تلك القسمات.

لقد أفاد (مهنا) من دراسته مع أستاذه جورج أليف مبكراً، إضافة إلى موهبته القوية، فقفز عن مراحل كثيرة ليصبح فناناً محترفاً، حيث قال (مهنا) في هذا السياق: (كان أليف أول من علمني أساسيات الألوان المائية، حيث كانت أول تجربة أواجه بها مباشرة معرفتي بالفن، وكانت الانطلاقة التي جعلتني مستعداً لمواجهة العالم).

لم يتوقف (مهنا الدرة) عن السؤال الأكبر للفن، فلم تمنعه انشغالات الوظيفة عن الإخلاص لفنه، وقضاء ساعات طويلة في المرسم. كان مصاباً بشغف نادر للرسم، فهو دائم التفكير به، يخطط ويرسم في أي مكان

د.جهاد العامري



من أعماله

حضور طاغ لعمّان العاصمة في أعماله التجريدية التعبيرية

انتقل من المكان إلى أهله فرسم ملامح البدو ولباسهم المميز

دخل قبيل رحيله في رحلة تجريبية عبر تقنية (الكولاج) مع د.جهاد العامري



مشهد للمدرج الروماني في عمان

يكون فيه، لم تكن اللوحة بالنسبة إليه صناعة تكرارية، بل هوس مشحون بأسئلة الوجود، فحين النظر إلى تجربة الفنان مهنا، نجد أن هناك رابطاً أصيلاً في معظم مراحله، برغم اختلاف الموضوع، فقد انتقلت التقنيات الفنية والبنائية في اللوحة التكعيبية والتجريدية إلى السطوح التصويرية في الوجوه، فأصبحت لوحته تمتلك صيغة تخصصه، بل ميزة ظاهرة في مجمل ما يفعل من فن.

دخل (مهنا) في أكثر من اختبار للذات، فكنت على علاقة صداقة دقيقة معه، فقد روى لي عن تخطيطات الراقصين فقال: لقد كنت في دار (أبورا) في موسكو، وكان الراقصون يتحركون بصورة مثيرة، فأمسكت بالقلم كي ألحق تلك الحركات، حيث وجدت نفسي كسائق مركبة سريعة، يحاول اللحاق بموعد ما. كان تحدّياً رهيباً بالنسبة إلى مهنا، في رسم المتحرك والتقاط الحركات المركبة في الرقص، أعتقد أن تلك التخطيطات، هي التي كشفت بشكل حقيقي عن قدرته في الرسم وضبط الحركات والأشكال في لحظات لا تتجاوز دقيقة واحدة، وهي تحولات تتبدل حسب موقف الشكل أثناء الحركة.

لم يهتم مهنا بمسألة التراث والمعاصرة حسب المفاهيم السائدة، بل كان يؤمن بأن الفعل الإبداعي فعل كوني، ولم يرتهن لشروط السوق وتزويقاته، بل انتصر لصدقية شعوره في حالة الرسم، لينفرد بطرائقه في التعبير عن موضوعات استهوته وأخلص لها، ليترك خلفه موروثاً فنياً بحاجة إلى معاينة دقيقة كاستحقاق إبداعي حقيقي فكانت تجربته ثرية ومتنوعة في الموضوع والأسلوب.

أخذت شخصية (المهرج) نصيباً طيباً في تجربة الفنان الدرة، فكان مثار نقاش حول هذه الشخصية الباكية في أعماقها، والتي تقدم الضحك للناس عبر السخرية في الحركة والعبارة.

ولم يكن موضوع (المهرج) بجديد على الحياة الإبداعية، بل كان منذ أزمنة بعيدة، حيث استقل (المهرِّج) بشخصيته في الأعمال الفنية في معظم تجارب الفنانين، ومن المستحيل إحصاء اللوحات التي شكل المهرِّجون موضوعها الأساسي. بالإمكان القول: إن فنانين كباراً أمثال بروغل وبيكاسو وتولوز لوتريك وبول سيناياك (رسام السيرك) اهتموا بالمهرِّج وبرسم لوحات تمثله.



من معارض مهنا الدرة

لكن مهنا، ظل يلاحق هذا الشكل المثير، ويحدق في عينيه الباكيتين، ليكسو حزنه المتخفي خلف تلك الألبسة المزركشة والمكياج المطلي على الوجه.

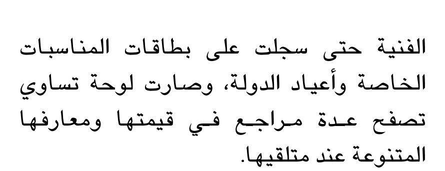
فقد اختار أن يبقى مجرباً يختبر الأشكال والموضوعات، حيث قدم منذ ثلاث سنوات أعمالاً عبر تقنية (الكولاج)، بل دخل مغامرة مع الفنان الدكتور جهاد العامري، في الدفاتر الفنية، وتعد الدفاتر الفنية التي أنجزها (مهنا) قبل سنتين من وفاته، تحولاً مهماً في تبدلات الشكل الكلاسيكي للعمل الفني لتتحول إلى (أوكرديون).

اختار شخصية (المهرج) فكان مثار نقاش حول هذه الشخصية الضاحكة والباكية في أعماقها



استشفاف الرؤى التشكيلية

من الاستغراق إلى الترويض والعلن





نجوى المغربي

قد تستدعي أزمات اللوحة المتكررة البحث عن إعادة هيكلة بنيوية لها، من دون المساس بجذرها والاتجار بعقدتها، فبعيداً عن الطبيعة الباهتة، تأتي (عباد الشمس) حقيقة جلية مركبة بأكثر من أجزاء ثلاثة لا يمكن لمتلقٍ أن يخطئها على مدى انتقالها عبر العصور، فهي وقد أعطت الإدراك الكلي بواقعيتها علت بما يوازيه برمزيتها وصولاً إلى الحس الوجداني للمتلقي من فنان أحكم القبض على الواقع والإيحاء ومرئيات البصر، فانصهرت الخصائص المميزة للرسمة الكائنة كبهلوان (بيكاسو)، وفيلسوف (رامبرانت)، وعشاء (دافنشي)، وقطة (راشيل)، لا أبجديات بينهم بل ثرثرة متحولة إلى قوالب بين أرصفة متوازنة لكل المهتمين، كما لا إشكال في الرؤية، الأهم أن تتعلق بنقطة في الدائرة.

حين تحاور العمل الفني أدعوك أن تبدأ من حالة نفور تعثر عليها بداخله وتنطلق كشاطئ شائك؛ لا شك أنك ستصطدم فيه بصخور رائعة بمهندسات مختلفة وقد يلمس بعضها شغاف قلبك وإحساسك، وتبدأ دواخلك في التخلي تدريجياً عن ثقافة القبيح الذي بدأت منه على مضض، فاللون الذي تكون قبل انبعاث الصوت كان دون جدال الأقوى تأثيراً والأعمق في الكون الذي جمعه الله بوفرة وتباين وأشكال وأحجام وملامح مختلفة، أحدث صوتاً في داخل الإنسان المنوط بنا حسه وتلقيه، فكان جسراً من العشق عبر به إلى هذا الصمت صاحب أبلغ الرسالات؛ فأثر وتأثر وكانت مدرسته تأثيراً فتقليداً فتشخيصاً، إلى أن جرد الحقائق مخرجاً لبها راسماً ذاته وحقوله ومقتنياته (فان جوخ) قوالب تحاكي الطبيعة الكبرى وتتطاول على ذاتيتها حد سماح الأم وتمادي الصغير، بينما يظل المغزى من المحاكاة هو المقصود وهو الأكثر شمولاً وهو ما يحرك رغبة النقل ويبرر منطقه، وإلا ما كان للوحة (الحيوان المخطط) معنى، فالبصر والوجدان كلاهما انتصرا للإبداع، شغف إلى الهروب الأعلى هو ما جعل نص المخاطبة بالرسم يساوي الحرف ويماثله في التسجيل الزمني عند (دولا كروا)، و(فيرونير)، و(جيرو)، و(ديكان) وغيرهم ممن علت أعمالهم بالذوائق الفنية حتى سجلت على بطاقات المناسبات الخاصة وأعياد الدولة، وصارت لوحة تساوي تصفح عدة مراجع في قيمتها ومعارفها المتنوعة عند متلقيها.

> **إن العفوية الهادفة لا بد أن تنتهي بقصد هادف في جوهره أو رمزيته**

إن العفوية الهادفة المحتوية على رؤية خاصة، لا بد أن تنتهي بقصد هادف وله رؤية مقصودة ظاهرة في جوهره أو جوهر رمزيته، (بول سيزان) رأى أن الطبيعة مجيدة وقوية ومتماسكة، وأن قمة الانتصار لها أن ندمج أشكالها معاً في حلقة وصل من لوحة على جدار إلى المدرك الإنسان ليلتقطها (براك) ويمنحها الفعل التشكيلي الخاص بها لصالحها، فأعاد البناء وعمل على تحليل المركب ثم تفكيكه، وقد كان استدراج (بيكاسو) لطرائقهم مجدداً ومطوراً ومضيفاً وأشد رمزية وتحليلية في (جرنيكا) المتباينة الملتحمة في مشروع زمني ممتد، يؤرخ لذهبية كبرى، رغم كل ما قيل عن تعزيز الروابط بينها وبين موسيقيي (بيكاسو). لا جدال أن هناك أحداثاً وأزمنة يتم سجن الفعل التاريخي أو الكوني فيها لصالح الحدث أو النص الأيقوني تمهيداً لإطلاق العنان له إلى قرون وسنوات بلا عدد، وهو ما نشرك فيه المنحوتة بأنواعها القطع والأثريات المتروكة في أماكنها كالمسلات والأهرامات بأنواعها، والجسور والقناطر ومنحوتات الجبال. هذه تساوي ضعف اللوحة في الرؤى الفنية وإمكانيات تشكيل البقاء وسهولة طرق التلاقي والتواصل والتعبير والتفاعل المباشر مع الجمهور ولغة الدهشة المباشرة بينه وبين الإبداع، حيث تطمح الدول المتحضرة إلى لغة من الترويض الإنساني عبر هذا السابق وتنسيقه وتيسيره، في علاقة متكاملة مع المتلقي واللوحة؛ فهو يتلقاها الساعة ويعرض داخلها في ساعة تالية بلا انتهاء كفاعل ومفعول، وجزء من كونها العريض الذي لا تكف عن اكتشافه والالتقاء معه أو الاصطدام به، فاليوم تستظل بشجرة وغداً تستظل بك الشجرة.

إن جدلية تكوين الصورة عند المختصين تكمن في البعدين الاجتماعي والاقتصادي، وغالباً، دون الدخول في العوامل الثقافية والمعرفية والتشريحية للعنصر المرسوم والخامة المؤثرة، وسلوك الفنان في منحنى التشكيل والتحليل لعلم المعروض على المشاهد، وهو ما يتساوى فيه العنصران المكاني والزماني لأجل التواصل من المرسومة إلى الإدراك مباشرة. إن عصراً رمادياً نهضت منه الصور بتقنياتها المعهودة من سلطة التقليد إلى الإبداع المتحرر من التكرار والخط الواحد في الجداريات والأسقف، إلى القماش والورق والكولاج الجامع المنوع المخلوط الذي لم يهدد الصورة ولم يشعرها بالاغتراب كما ادعى النقاد في بداية الحركة، بل تطور وكان ظاهرة للثراء الفني غير الخاضع للتعميم والالتباس، فتعددت المآثر التي رافقت اللوحة، وظهر التبادل المعرفي وإحياء النزوح إلى الثقافات الأخرى وهو ما أعد حقبة تصوير بصري خالصة، ديلا كروا ومجموعته، وكنموذج، منمنمات الخلط الثقافي والمزج الحضاري والتصوير المباشر، وحين تم قبول الشكل والمضمون كان ذلك إيذاناً باستجابة الإدراك لفعل حقبات بنى فنية صادقة ومكتملة، وإن كانت مجرد تسجيل ومرافقة، فهناك المزاوجة بين النص والتشكيل وليس أعظم مما فعله (سيزان) الممسك بناصية الفعل وتشكيله بتنوع خصب ينقب عن الداخل دون التخلي عن مرتكزات الخارج، وهي مسارات بها إشكاليات معقدة، حيث الصورة بزمانين مختلفين مع التشديد على لوجستية فنية صارمة لا تراجع لحيثياتها وسسيولوجيتها العقلية المتوازنة، وإذا كانت الأزمنة تخفي بعض الحقائق، فإن اللوحات تحفرها، فـ(جرنيكا) الصرخة التي تظهرها وتظهر ملامح بشاعتها، تظل حواراً مفتوحاً مجروحاً، مستمراً في السريان كنزيف متبادل بين الرائي واللوحة. الحقيقة المشوبة بإعلان الحدث بين الرمز والواقعية، انتقاها بيكاسو وهيمن عليها باللون والإدراك، وصولاً إلى العلن التشكيلي الفعلي، وإن رأى (فازريلي) في (زيرا) عكس ذلك عبر خطوط الأبيض والأسود، والتي بددت الإدراك وبعثرت الرؤية، وعملت على خداعها بأسلوب النقل المعاكس وبرز العلن المرئي مربكاً للإدراك، وخافياً عنه الأبعاد الحقيقية لما يراه إبصاره؛ وهو ما فعله (مونك) في مهمات الصرخة الصعبة من انتشار الصوت، عبر كُرتي المخ قبل خطف السمع والبصر وتحديد الملامح.

من أبرز التشكيليات الجزائريات

جهيدة هوادف.. ساحرة اللون

لا يُذكر اسم الفنانة التشكيلية جهيدة هوادف (١٩٦٣م)، إلا كواحدة من أهمّ فنانات الجيل الثاني، الذي يأتي مباشرة بعد نساء الجيل المؤسّس لمدوّنة الفنون البصرية في الجزائر، والتي تقف على رأسها الفنانة باية محيي الدين (١٩٣١/١٩٩٨م)؛ وهي من أبرز التشكيليات الجزائريات، اللّواتي أثّرن في الفنون التشكيليّة، ليس في الجزائر وحسب، بل في شتى أرجاء العالم.

ميلود بن عمار



حيث امتدّ تأثير الفنانة باية، حتى إلى الفنان الشهير بابلو بيكاسو، الذي أقرَّ في بعض اعترافاته، بأنّها كانت مصدر إلهام له في لوحته التي أنجزها سنة (١٩٥٤م)، بعنوان (نساء الجزائر).كما أنّ الفنانة عائشة حداد (١٩٣٧/ ٢٠٠٥م) تُعتبر، هي الأخرى، بحسب عدد من النقّاد، واحدة من أهمّ الأسماء ضمن قائمة الجيل المؤسّس لمدوّنة الفن التشكيلي في الجزائر؛ وأعمالها لا تقلُّ أهمية عن أعمال باية محيي الدين.

تقوم التجربة الإبداعية للتشكيلية جهيدة هوادف على عناصر متنوّعة، أهمُّها الأصالة والتجديد، حيث تعمل هذه الفنانة باستمرار، على استلهام الكثير من موضوعات أعمالها، من مفردات التاريخ والثقافة في الجزائر؛ وهي لا تقف عند هذا الحدّ، بل تمنحها أبعاداً معاصرة، تنسجم وتطلُّعات أيّ فنان أصيل في مواكبة الجديد على الساحة الفنيّة.

وقد أكدت الفنانة جهيدة هوادف لمجلة «الشارقة الثقافية»، على هامش معرض أقامته بجاليري (محمد راسم) في الجزائر العاصمة، أنّ البذور الأولى وراء نبوغها كفنانة تشكيلية تعود إلى سنوات صباها البعيدة، فتقول (لمّا كنت صغيرة، كنت أحبُّ قضاء إجازتي الصيفية في قريتي، مسقط رأسي، وكنت أتطلّع إلى نهاية السنة الدراسية بفارغ الصبر، لأنّ تلك الأجواء؛ الأرض وخضرتها، والسماء وزرقتها، والعصافير وزقزقتها، والفراشات ووشوشتها، كانت تُشعرني بسعادة غامرة أظلُّ محرومة منها طوال الموسم الدراسي، ولذلك تجدني أنا وإخوتي وأخواتي، أشبه بالسجناء الهاربين من زنزانة الأسر، وكنّا نقضي معظم أوقاتنا في الجري، دون أن نبالي بالحرارة المرتفعة، وكأنّنا كُنّا نتلذّذُ بالانتقام من جدران المدينة، التي احتجزتنا طوال تلك الأشهر الثقيلة من أجل الدراسة.

وقد كان وقت القيلولة، بالنسبة لنا، مقدّساً لأننا اعتدنا قضاءه في مزرعة جدّي، يدفعنا التمرُّد على كلّ القوانين والأنظمة، التي كانت أمي تحاول أن تُرغمنا على احترامها، باستعمال عصا مصنوعة من أغصان زيتونة عجوز، ولكن

هيهات، هيهات، أن تستطيع اللّحاق بنا، وأقدامنا الطريّة تطير بنا مثل الأجنحة في تلك الأرض الشاسعة. لطالما شعرت بالطبيعة تملأ قلبي بالسعادة، وهذا الغطاء الأزرق النقيُّ من السماء، يكسو ذلك الأخضر الطازج من الأرض، كان هذا المنظر، بالنسبة إلي، المعنى الحقيقي للجنّة. أما بداية الخريف، فكانت تمثّل لي ميلاد لحظة سحرية متكاملة، تبدأ بنزول قطرات المطر الأولى على الأرض العطشى، وهي أشبه بانبثاق حبّات عقد من اللؤلؤ مرتّبة بإتقان، واحدة بجانب الأخرى).

ومع مرور السنوات، وتراكم الخبرات والتجارب، صارت جهيدة هوادف تشعر برغبة كبيرة في ترجمة كلّ تلك المشاعر المخزّنة في الذاكرة، والتعبير عنها بطريقة ما، الأمر الذي دفعها دفعاً إلى البحث عن أسلوب وأدوات مبتكرة لإيصال تلك المشاعر إلى الجمهور. وفي هذا الشأن تؤكد هوادف بالقول (عندما يعمل الفنان بشكل مستمر، يشعر مع مرور الزمن، بأنّ هناك حاجة ورغبة في ابتكار شيء ما، تدفعه نحو تحقيقه وتجسيده تطلُّعاتٌ جديدة، ورؤى جديدة، ومن ثمّ ينطلق باحثاً عن أحاسيس فريدة وأصيلة. ولذلك، وجدتني أبحث في تاريخ الجزائر القديم، خاصة ما ارتبط بمرحلة ما قبل التاريخ؛ وهي الفترة التي خلّف بشأنها الإنسان القديم الكثير من المآثر ممثّلة في الرسومات الصخرية المنتشرة، عبر مواقع مختلفة في الصحراء الجزائرية. وقد بدا لي أنّ استلهام ما تُعبّر عنه مختلف الحيوانات، التي وُجدت منقوشة على الصخور، يُمثّل، في حقيقة الأمر، قراءة إبداعية ثانية لتلك الرسومات القديمة، خاصة إذا علمنا أنّه لطالما ألهم الفن الحيوانيُّ الفنانين، وعملي يهدف أساساً إلى تسليط الضوء على خصوصيّة الحيوانات، التي تظهر من خلال الجمال الرائع الذي تنضح به، كما ينبع من اندماج المفارقات، التي تُعبّر عنها صفاتها، التي تجمع بين القوة واللطف والشر والخير والقبح والجمال).

ولا تقف خصوصيات اللّوحة الفنيّة لدى جهيدة هوادف عند حدود الموضوع، ولكنّها تتعدّى ذلك إلى الخامات اللّونية التي تستخدمها في أعمالها، وهي تؤكد على ذلك بقولها (في الواقع، علاقتي مع اللّون حميمية للغاية، ويُمكن التعبير عنها بوجود تواطؤ ناتج عن علاقة روحية وعاطفية دقيقة، تربطني مع اللّون، مع وجود حرية للتلاعب والحركة داخل هذه العلاقة، تُمكّنني من عبور أشكال حدودها، ودمج المفاتيح المنتشرة على الدعامات، تماماً مثل الألعاب النارية، وفي كثير من الأحيان، يعطي مزيج الألوان نتيجة مع سبق الإصرار عليها، ولكن في كثير من الأحيان، يفاجئنا ترتيب هذه الأشياء، ويعطينا سحراً معيّناً، قد لا تتمُّ عملية تصوُّره، وكأنّه نسج خيوطه بعيداً عن الذات).

كما تشير التشكيليّة جهيدة هوادف إلى أنّ (اللّوحة هي، قبل كلّ شيء، ملجأ الروح، يتمُّ من خلالها نقل السلام الداخلي، والصفاء الذي يملأ القلب، للوصول إلى العناصر الرئيسيّة للإنسان، وبناء حوار مقدّس ومفتوح وخيّر، والفنُّ، بالنسبة إلي، مثل خلق الإنسان، الذي لايزال لغزاً وقفت جميع العلوم الدقيقة عاجزة عن اختراقه وتفسيره).





من رسوماتها

تعد من فنانات الجيل الثاني في الجزائر بعد بايه محيي الدين وعائشة حداد



الريف الجزائري

مهرجانات السينما

تحت وطأة الكورونا

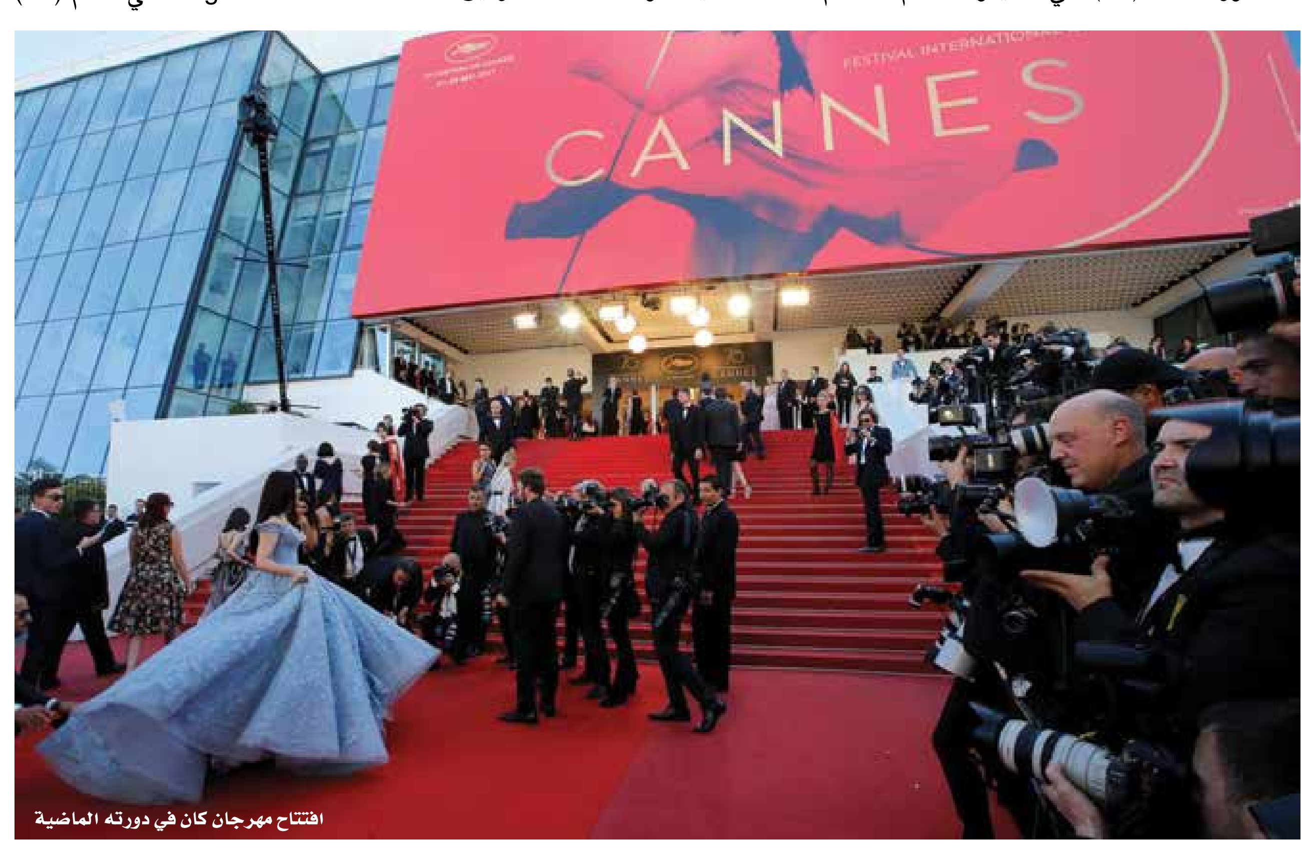
إذا كان وباء كورونا قد أغلق دور العرض السينمائية في كافة أنحاء العالم، وأوقف تصوير الأفلام، وتسبب في خسائر مادية وفنية كبيرة لصناعة السينما، فإن تأثيره امتد إلى المهرجانات السينمائية أيضاً التي دخلت في سلسلة تأجيلات غير محددة، وإن بقيت مرهونة بانتهاء هذا الوباء، وهو توقيت لم يستطع أحد الجزم به حتى اللحظة.



أسامة عسل

ولم ينجُ من هذا التأجيل سوى مهرجان برلين السينمائي في دورته الـ(٧٠)، (فبراير ٢٠٢٠م)، وقتها لم يكن الوباء قد خرج من الصين، لذا تخلف ضيوف المهرجان من السينمائيين الصينيين عن حضوره، أما مهرجان (كان) السينمائي الذي يعد أحد أكبر ثلاثة مهرجانات عالمية (كان، وبرلين، وفينيسيا)، فقد كان مقرراً عقد دورته الـ(٧٣) في مايو ٢٠٢٠م، وأعلنت إدارة المهرجان تأجيلها، ومع تفاقم حالات الإصابة بالوباء في فرنسا، بات من المستبعد إقامته كما أشار بعض مسؤولي المهرجان (من الصعب افتراض أن المهرجان سيعقد هذا العام بشكله الأصلي)، فيما تقررت إقامة سوق الفيلم marche du film، إحدى تظاهرات المهرجان المهمة، ليقام على شبكة الإنترنت بهدف دعم صناعة السينما ومساعدة المحترفين، ويعد هذا السوق أكبر تجمع دولي لمحترفي الأفلام، وكانت إدارة المهرجان قد أنهت كل الاستعدادات لإقامة دورة مميزة قبل اجتياح الوباء، واختارت لرئاسة لجنة تحكيمها المخرج الأمريكي (سبايك لي) الذي عبر عن شعوره بالفخر والاعتزاز بهذا الاختيار كونه أول رئيس أسود يتولاها، وصرح عقب قرار تأجيل المهرجان قائلاً: (إن الأشياء التي نحبها يجب أن تتراجع على قائمة الأولويات)، في نفس الوقت قال تييري فريمو المفوض العام للمهرجان (لا أحد يعرف إذا ما كان سيتغير الأمر فيما بعد، وما إذا كان من الممكن تنظيم الأحداث السينمائية الكبرى، بما في ذلك مهرجان كان).

فيما أطلق عدد من المهرجانات السينمائية الكبرى تظاهرة .we are one A global film festival التي تضم (٢٠)



افتتاح مهرجان كان في دورته الماضية

مهرجاناً من جميع أنحاء العالم، بما في ذلك مهرجانات: لندن السينمائي، والقدس ومومباي ومراكش، إضافة إلى مهرجاني صندانس السينمائي، وتريبيكا، وتهدف هذه التظاهرة إلى توحيد جهود منظمي المهرجانات السينمائية والقائمين على إعداد برامجها، والفنانين والكتاب للترفيه عن الجمهور وتقديم المساعدة لهم في جميع أنحاء العالم، ويشمل ذلك عرض الأفلام القصيرة والوثائقية.

وبرغم الإصابات التي لحقت بإيطاليا من جراء وباء كورونا، أعلن المهرجان عن فتح باب التقديم لمشاركة مشروعات الأفلام في ورشة (فاينال كات) التي تدعم الأفلام في مرحلة ما بعد الإنتاج، ولكن يبقى السؤال: هل يمكن لمدينة البندقية أن تستقبل جمهور وضيوف ونجوم وصناع سينما مهرجانها العريق، الأوضاع في إيطاليا تشير إلى صعوبة حدوث ذلك.

بينما أعلنت إدارة مهرجان تورنتو السينمائي بكندا تأجيل نسخته الـ(٤٥) بسبب قيود الحكومة السويسرية في ظل انتشار وباء كورونا، مؤكدين رفض بث المهرجان عبر الإنترنت حفاظاً على الروح القوية للمهرجان؛ ولأن الجمهور يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمكان، في نفس الوقت فقد اتجهت إدارة المهرجان إلى مبادرة لدعم صناع السينما المستقلة بإعطاء منح مالية للمخرجين، الذين تم حظر أفلامهم بسبب الوباء.

ولحق قرار التأجيل بعدد من مهرجانات السينما العربية، فتقرر تأجيل انعقاد مهرجان البحر الأحمر السينمائي، الذي كان مقرراً أن تنطلق دورته الافتتاحية بمدينة جدة التاريخية، مثلما تأجلت الدورة الأولى لمهرجان عمان السينمائي، وتأجل مهرجان البحرين ولاحق



مهرجان برلين



ختام مهرجان القاهرة السينمائي وقلق بشأن دورته المقبلة

التأجيل مهرجان تطوان بالمغرب، ومهرجان وهران للفيلم العربي بالجزائر، بينما أطلق مهرجان قابس بتونس دورته الثانية كدورة رقمية، وأنهى مهرجان الأقصر للسينما الإفريقية دورته الأخيرة بمصر، قبل موعده بسبب اكتشاف حالة إصابة بأحد المراكب السياحية بالمحافظة، التي تستحوذ على أكثر من ثلث آثار العالم، وتأجل انعقاد مهرجان الإسماعيلية للأفلام الوثائقية والروائية القصيرة، بينما تظل كل السيناريوهات مفتوحة أمام المهرجانات التي ستعقد في المرحلة المقبلة، ومنها مهرجان العلمين السينمائي، ومهرجان الجونة، وكذلك قرطاج السينمائي بتونس، والذي يترقب القائمون عليه تطورات وباء كورونا، ليتحدد مصيره؛ هل يعقد في موعده، أم سيلاحقه قرار التأجيل؟

وبغض النظر عن رغبات مسؤولي المهرجانات، فإن الواقع يؤكد أنه من الصعب وربما من المستحيل أن نرى نفس الصورة المعتادة من تزاحم كبير حول النجوم وعدسات المصورين تطاردهم، وجمهور يتدفق لمصافحتهم والتقاط صور (سيلفي) معهم، والأهم هل تضمن هذه المهرجانات قبول كبار النجوم لدعواتهم؟ وهل يخرج الجمهور لمشاهدة الأفلام، ويصطفون في طوابير لتجمعهم صالة مغلقة يتزاحمون حولها، وسط دعوات بضرورة استمرار التباعد الاجتماعي للتصدي للجائحة.

أغلقت دور العرض السينمائية وتوقف تصوير الأفلام والخسائر مادية وفنية كبيرة

أجلت المهرجانات الكبرى على أمل أن تعقد بعد زوال الجائحة

مهرجانات كان وبرلين وفينيسيا والمنطقة العربية تنتظر جلاء الأزمة لاستئناف فعالياتها



اعتدال عثمان

السينما وسؤال الهوية

يقول المخرج الإيطالي الشهير فيديريكو فلليني: (الذهاب إلى السينما أشبه بالعودة إلى الرحم، فأنت تجلس هناك ساكناً متأملاً في الظلام، تنتظر الحياة لتظهر على الشاشة)، ونستطيع أن نضيف أيضاً أن المرجعية السينمائية التي يشكلها الخيال السينمائي، تكتسب لدى الكثيرين منا قوة الواقع، وتؤسس له أحياناً، إذ إن المُشاهد قد ينحو– عن وعي، أو غير وعي– إلى استعادة أفلام مؤثرة في تاريخ السينما، حضر عرضها أو شاهدها عبر شاشة التلفزيون، وتأثر بها، واستخلص منها الرؤى المختلفة التي جسدها المخرجون، والتي كثيراً ما تكون قد أسهمت في تشكيل ذاكرته البصرية، ونظرته إلى العلاقات الإنسانية.

ونظراً إلى أهمية الفن السابع– الجامع للفنون الأخرى– وما يمثله في حياة إنسان العصر الحديث، من شغف ومتعة ترفيهية واستكشافية ومعرفية أيضاً، فقد كثرت حوله الكتابات بلغات العالم، كذلك تناولت الأقلام تاريخ السينما العربية، خصوصاً تاريخ السينما المصرية الذي شارف على قرن من الزمان، إذ يرجع تاريخ أول إنتاج محلي إلى سنة (١٩٢٣م)، غير أن معظم النقاد السينمائيين يتفقون على أن فيلم (العزيمة) الذي أخرجه كمال سليم عام (١٩٣٩م) يعد مرجعية سينمائية أساسية للتيار الواقعي في السينما المصرية، كما يعد أول فيلم تَعرّض بحرفية فنية عالية لفكرة تمثيل (الحارة) بوصفها مكاناً مركزياً يتجسد عبره الواقع المعيش في الأحياء الشعبية، ومن ثم يعد مُعبراً عن خصائص الهوية القومية، فالحارة– وفقاً لهذا التصور– هي المكان الأصل الذي تتجلى فيه الشخصية المصرية الخالصة، ويمثلها مصطلح (ابن البلد).

من هنا تأتي أهمية كتاب صدر حديثاً بعنوان (الحارة في السينما المصرية /١٩٣٩ – ٢٠٠١م)، والكتاب من تأليف الكاتبة الروائية المصرية مي التلمساني، وهو في الأصل رسالة دكتوراه مقدمة لجامعة مونتريال بكندا، وقد نشر أولاً باللغة الفرنسية عام (٢٠١١م) قبل ترجمته إلى العربية بتصرف، يتضمن حذفاً لمعلومات موجهة للقارئ الأجنبي.

يتناول الكتاب تمثيلات الحي الشعبي في السينما المصرية، وعلاقتها بالتعبير عن الهوية القومية، ويعد إضافة فريدة للمكتبة السينمائية العربية، إذ يقدم إعادة قراءة علمية موثّقة لجانب مهم من تاريخ هذا الفن، المؤثر المرتبط هنا بموضوع الدراسة، وذلك من منظور مقارن، وبالاستعانة بمناهج بحثية حديثة، تنتمي إلى مجال الدراسات البينية الجامعة بين النقد السينمائي التحليلي، ونظريات علم الاجتماع، والمرجعية التاريخية على المستوى القومي العام، وعلى المستوى السينمائي الخاص، الذي يتسع لخمسة وستين فيلماً، محورها تمثيلات الحارة كمكان فيلمي، تنعكس من خلاله أنماط التعبير عن الهوية القومية وتحولاتها.

تلاحظ المؤلفة، أن الأفلام المبكرة قدمت الحارة بوصفها الاستعارة المكانية الأشهر والأقوى التي تعد خير ممثل لهوية مصرية ثابتة ومستقرة منذ الأزل، تتسم بالتماسك الاجتماعي، وتميل الرؤية الإخراجية فيها إلى نزعة مثالية على الصعيد الجمالي والأخلاقي، وهي نزعة مغلّفة بهم وطني وإنساني عميق، يرتبط برفض الاحتلال الأجنبي من جهة، كما يرتبط من جهة أخرى بالدفاع عن الفقراء من أهل الحي ضد طغيان الأثرياء من الطبقات العليا، وتحالفهم مع الساسة الفاسدين.

كذلك مالت الأفلام في تلك المرحلة إلى تنميط نماذج بعينها من سكان الحارة، تجسدت في شخصيات متكررة، يكاد كل نمط منها أن يحمل السمات نفسها من فيلم إلى آخر، وقد تجسدت في ثلاثة أنماط رئيسية هي: ابن البلد، والفتوة، والأفندي، أضفت عليهم السينما صفات أسطورية.

ولكي تتضح صفات هذه الأنماط الثلاثة الرئيسية المتكررة في عدد كبير من أفلام الحارة التي تدور في أحياء القاهرة الفاطمية القديمة، فقد قدمت المؤلفة تحليلاً مفصلاً حول طبيعة نشأتها، فنموذج (ابن البلد) مثلاً وردت الإشارة إليه في حوليات المؤرخ عبدالرحمن الجبرتي في بداية القرن التاسع عشر، ويقصد به خليطاً من أصحاب الحرف، والتجار، وعلماء الدين، والطبقات الفقيرة من سكان الأحياء الشعبية، وهم جماعة متجانسة فكرياً واجتماعياً تربطهم روابط الجيرة والقرابة أحياناً. وعندما انتقل هذا النموذج إلى السينما تجسد في شخصيات تتسم بالأريحية، والكرم، والارتباط العضوي بالمكان، والميل إلى السخرية، والقدرة على حسن التصرف في المواقف الصعبة. أما المثالب التي تنتشر بين أفراد هذه الفئة الاجتماعية العريضة مثل انتشار الأمية، والكسل، والتواكل،

والإيمان بالخرافة، فلم تركز السينما عليها، مقابل تثبيت الصفات المعتمدة لابن البلد، الممثلة للشهامة، والتمسك بالدور الاجتماعي الوطني في محيط الحارة.

أما شخصية (الفتوة)، فتشير إلى أحد أولاد البلد، إذ ينتمي أيضاً إلى الطبقة الشعبية الفقيرة من سكان الحارة، لكنه يتميز بقوته الجسدية الظاهرة، ويتمكن من الصعود الاجتماعي، واكتساب مكانة مميزة بين جيرانه، لأنه يقوم بدور الحامي للضعفاء، كما يقوم بدور القاضي المحلي، الذي يتدخل لحل النزاعات التي تنشأ في إطار الجماعة التي يعيش بينها، بينما يتصور– بوعيه التلقائي البسيط – أن سلطته الاعتبارية في الحارة بديلة عن سلطة الدولة التي لا يعترف بها.

من ناحية أخرى، ظل نمط (الأفندي) أحد الأنماط الأساسية المرتبطة بالهوية في السينما المصرية، ويشير إلى فئة المتعلمين من أهل الحارة، وصغار الموظفين، ويتميزون بارتداء الملابس الإفرنجية والطربوش. وقد ظهرت هذه الشخصية بقوة في مرحلة البدايات لتعبر عن المناداة بصحوة تأخذ بأسباب الحضارة الحديثة، مع الاحتفاظ بمقومات الأصالة والهوية الوطنية. وقد استمر حضور ابن الحارة المتعلم بتجلياته المختلفة متلازماً مع حركات المد القومي التي تعثرت إثر هزيمة (١٩٦٧م)، ومع سياسات الانفتاح في السبعينيات التي أدت إلى ظهور طبقة طفيلية فرضت مصالحها الضيقة على الواقع.

تلاحظ الكاتبة تفكك هذه الرؤية الأحادية لمفهوم الهوية، على نحو ما تمثلها هذه الأنماط الثلاثة الثابتة، وذلك بناء على قراءتها التحليلية لعدد من الأفلام، بعضها مأخوذ من قصص نجيب محفوظ أو كتب هو نفسه السيناريو الخاص بها، وأفلام أخرى قدم مخرجوها رؤية مختلفة، فنجد تفهماً لدى مخرجين من أجيال مخضرمة، مثل صلاح أبو سيف، ويوسف شاهين للبعد المركب للهوية في تصوير شخصية ابن البلد مثلاً، وطبيعة تشكل الحس الشعبي في سياق الواقع التاريخي والاجتماعي المتغير، لهذا تراجع مفهوم الهوية بصورته المنسوجة حول قيمة ابن البلد ومكانته في الحارة، وأخذ في التلاشي في أفلام الموجة الجديدة في السينما، إذ بات لا يعكس الحقيقة التي يمكن أن تقنع جمهور السينما، الذي يعيش هذا الواقع بالفعل، كذلك تراجع الدور الاجتماعي للفتوة، كما تحولت صورته في السينما مع بداية خمسينيات القرن الماضي، بسبب تغير الظروف السياسية، دون أن يتوارى تماماً، لكنه أفسح المجال أيضاً لشخصية (البلطجي) الذي يفرض سطوته على سكان الحارة نظير إتاوات يتقضاها منهم قسراً، وقد مثّل هذا النمط في السينما صورة البطل الضد، كذلك أضفى بعض المخرجين المتأثرين بأفلام رعاة البقر في السينما الأمريكية نوعاً من العنف على سلوك هذه الشخصية. أما شخصية المتعلم المستنير– وريث الأفندي– فقد تراجع بدوره وحلت محله شخصيات مأزومة ومهمشة ومغتربة.

كذلك انتبه عدد من المخرجين من أجيال لاحقة، مثل خيري بشارة، وعلي بدرخان، ورضوان الكاشف، وعاطف الطيب، وداود عبد السيد إلى كيف يعجز هذا التصوير الأحادي لمفهوم الهوية الثابتة عن الإلمام بتركيب التمثيلات الاجتماعية وتعقيداتها الموجودة في الواقع الفعلي المعيش، وكيف يعجز السينمائيون في هذه الحالة عن تجسيد العلاقات المتشابكة والتفاعلات المتحركة والمتغيرة بصورة مستمرة في ذلك الواقع، ومن ثم فقد أقدموا في أفلامهم على تقديم رؤية ناقدة للمرجعيات الخاصة بالهوية القومية، على نحو ما انعكست في السينما التجارية التقليدية التي تعيد إنتاج نفسها، مقابل تصوير تناقضات الواقع الفعلي المعيش من خلال رؤى متقدمة فكرياً، وتقنيات سينمائية متطورة، وقد أُطلق على أعمالهم مسمى (تيار الواقعية الجديدة).

سيلاحظ قارئ الكتاب، أن المؤلفة قد أولت اهتمامها الأساسي لعنصر الإخراج السينمائي في الأفلام، التي تناولتها الدراسة بالتحليل، وذلك إلى جانب عناصر الديكور، والمونتاج، والإضاءة، واختيار الممثلين، وتوظيف ذلك كله فنياً بما يجسد رؤية المخرج، لكنها لم تتناول السيناريو الذي يمثل– كما هو معروف– النص المكتوب، الذي يعتمد عليه المخرج اعتماداً أساسياً من بداية العمل السينمائي حتى نهايته.

وعلى الرغم من هذه الملاحظة، يظل الكتاب إضاءة ساطعة حول فن السينما، يستعيد القراء من خلاله متعة الفرجة، بينما يمدهم في الوقت نفسه بمعرفة فنية واسعة وموثّقة لعاشقة من عشاق الفن السابع، وروائية موهوبة بارزة على الساحة العربية.

نظراً إلى أهمية الفن السابع وما يمثله في حياة الإنسان فقد كثرت حوله الكتابات بكل لغات العالم

الكاتبة والروائية مي التلمساني تقدم كتابها (الحارة في السينما المصرية) الذي يعد إضافة جديدة

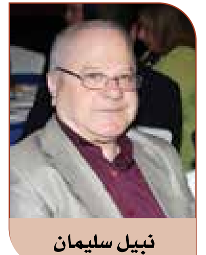
تأتي أهمية الكتاب من كونه رسالة دكتوراه مقدمة لجامعة مونتريال بكندا وقد نشر أولاً باللغة العربية

ترصد مي في كتابها تمثيلات الحي الشعبي في السينما المصرية وعلاقتها بالتعبير عن الهوية القومية وتحولاتها



الموسيقا والرياضيات في الرواية


نبيل سليمان



في ذاكرتي منذ سنين، أن مدرسةً في كاليفورنيا، كانت تستعين بالموسيقا في دروس الرياضيات، لأنها تحسّن من قدرة الأطفال على الاستيعاب. فالإيقاع الموسيقي، مثلاً، يساعد الأطفال على تعلّم الكسور.

تغلب نسبة تأسيس القول فيما بين الرياضيات والموسيقا إلى فيثاغورث (٥٧٠-٤٩٥ ق.م.)، وكما جرى المداد عبر القرون عن العلاقة المعقدة والمذهلة، بين الرياضيات والموسيقا جرى أيضاً عن العلاقة بين الفلسفة والموسيقا، ونيتشه أكبر مثال، لكن المداد، ومعه الكمبيوتر، أضاف الرواية، وإذا كان الحديث لم ينقطع عما بين الفلسفة والرواية، فهو نادر عما بين الرياضيات والموسيقا والرواية، ومن هذه الندرة الثمينة ما أورثنا إياه علي الشوك (١٩٣٠-٢٠١٨م). ففي هذا الإرث عن الموسيقا كتبه: (الموسيقى الإلكترونية- الموسيقى والميتافيزيقيا- أسرار الموسيقى- الموسيقى بين الشرق والغرب). وفي الإرث أيضاً: (الأطروحة الفانتازية - الدادائية بين الأمس واليوم- تأملات في الفيزياء الحديثة- الثورة العلمية وما بعدها).

يكتب علي الشوك في سيرته (الكتابة والحياة) أنه قرر عام (١٩٤٧م) أن يصبح كاتباً، يقول: (أما الرياضيات التي كنت أدرسها، فستكون نزهتي في حياتي). وقد رتّب أولوياته لتكون الموسيقا أولاً، والرياضيات ثانياً، فالرواية ثالثاً. وقد حضرت الموسيقا بنسب في رواياته (الأوبرا والكلب)، و(مثلث متساوي الساقين: سيرة حياة هشام المقدادي) وسواهما، وكان مسحوراً باستاندال المسحور بالموسيقا، كما كان يعدّ فلوبير أول وأعظم روائي يدرك الأبعاد الدراماتيكية للبيانو. ومن الرواية العربية عدّ علي الشوك ثلاثية نجيب محفوظ (بين القصرين- قصر الشوق- السكرية) رواية كلاسيكية عالمية من الطراز الأول.

أشار بعض النقاد والصحافيين إلى الغناء بخاصة والموسيقا بعامة، في بعض روايات نجيب محفوظ (١٩١١-٢٠٠٦م) وفي حياته أيضاً، مثل رجاء النقاش (١٩٣٤- ٢٠٠٨م) في كتابه (نجيب محفوظ: صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته)، ومثل الناقد الموسيقي كمال النجمي في مقالته (الغناء والمغنون في روايات نجيب محفوظ). والصحافي محمد الدسوقي، في حوار مطول ومهم يعود إلى عام (١٩٩٤م). وأخيراً وليس آخراً: محاضرة سيد محمود، المهمة أيضاً نهاية عام (٢٠١٩م) حول (النهضة بين أم كلثوم ونجيب محفوظ). غير أن كل ذلك يقصّر عن الدور الذي كان لنجيب محفوظ في الريادة، لحضور الموسيقا في الرواية العربية.

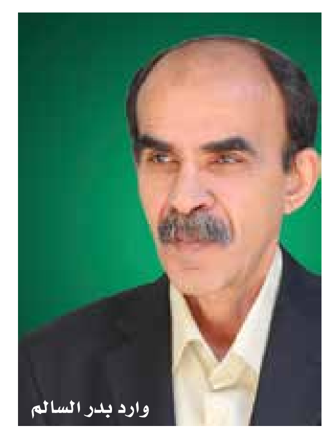
كثيراً ما تحدث نجيب محفوظ عن نشأته في بيت كان للموسيقا فيه حضور مميز، عبر أسطوانات كبار المطربين والفونوغراف، حيث فُتن الصبي بأصوات منيرة المهدية والشيخ يوسف المنيلاوي وسواهما. كما كانت الحفلات تقام في البيت، فتحييها العوالم للنساء، والمطربون للرجال، والفتى المدلل يتنقل بين القسمين، كما يصطحبه والده إلى مسارح روض الفرج، وكثيراً ما تحدث محفوظ أيضاً عن صداقته مع الشيخ زكريا أحمد، الذي وصل بينه وبين سيد درويش، وبيرم التونسي، ومع عبدالحليم نويرة، وصالح عبدالحي، وعبدالحي حلمي. أما الينبوع الموسيقي الآخر الذي نهل منه محفوظ فهو الشوارع، وهو القائل: (فنشأت ورأسي مليء بقاموس من الأغاني المصرية، من الأدوار والقصائد لغاية طقاطيق العوالم كلها). ومن المعلوم أن محفوظ درس الموسيقا سنة (١٩٣٣م) في معهد الموسيقا العربية، وهو طالب فلسفة في السنة الثالثة، وكما كان يغني في طفولته، كان يعزف على القانون كثيراً.

يصف محفوظ، في الحوار الذي أجراه معه محمد الدسوقي الغناء حتى زمن الحوار في (١٩٩٤م) بأنه (هيصة) كأننا في مباراة للإسفاف. وبالمقابل يقدر عالياً فن عبدالحليم حافظ، ومحمد عبدالوهاب، وأحمد عدوية، وصباح فخري، وفيروز، ووديع الصافي، لكنه لم يحب صوت أسمهان ولا فريد، وإن كان يثمنهما عالياً. كما كان يعتبر أن الإعجاب بالجديد من الغناء، أو بالموسيقا الإفرنجية، وحي من تقليد المحكومين للحاكمين، جرياً على قول ابن خلدون.

يتتبع سيد محمود حضور أم كلثوم في آخر ما كتب نجيب محفوظ من أحلامه. ففي الحلم (٢٢٩) نقرأ: (وجدتني في مقهى ريش مع أصدقاء ريش وكلنا ننتظر بدء الحفل، وجاء أعضاء الأوركسترا حتى اكتملوا عدداً وعدّةً إلا المايسترو، فوضعني الأصدقاء مكانه وأدرت الحركة بنجاح، وتخلل العزف أداء صوت أم كلثوم وصوت عبدالوهاب، وغنى الأصدقاء والندل وصاحب المقهى، وفتحت النوافذ التي تحيط بالمقهى، واشتركوا جميعاً في الغناء حتى تواصل الغناء بين السماء والأرض). ولعل هذه النهاية لهذا الحلم تجيز للمرء أن يتحدث عن الموسيقا الكونية في رؤية ووجدان وإبداع نجيب محفوظ. وقد حضرت أم كلثوم أيضاً في الحلم (٣٥٨).

عربياً يعد علي الشوك أول من أشار إلى العلاقة بين الموسيقا والرياضيات والرواية بعد فيثاغورث ونيتشه

وارد بدر السالم وضياء الخالدي في رواياتهما تجد الخطوط المتوازية ونقطة اللقاء ونظرية الاحتمالات في الرياضيات


وارد بدر السالم


نجيب محفوظ

فلوبير

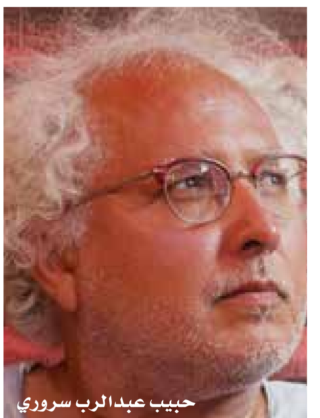

محمد عبدالوهاب

كمال النجمي


علي الشوك



نيتشه


حبيب عبدالرب سروري
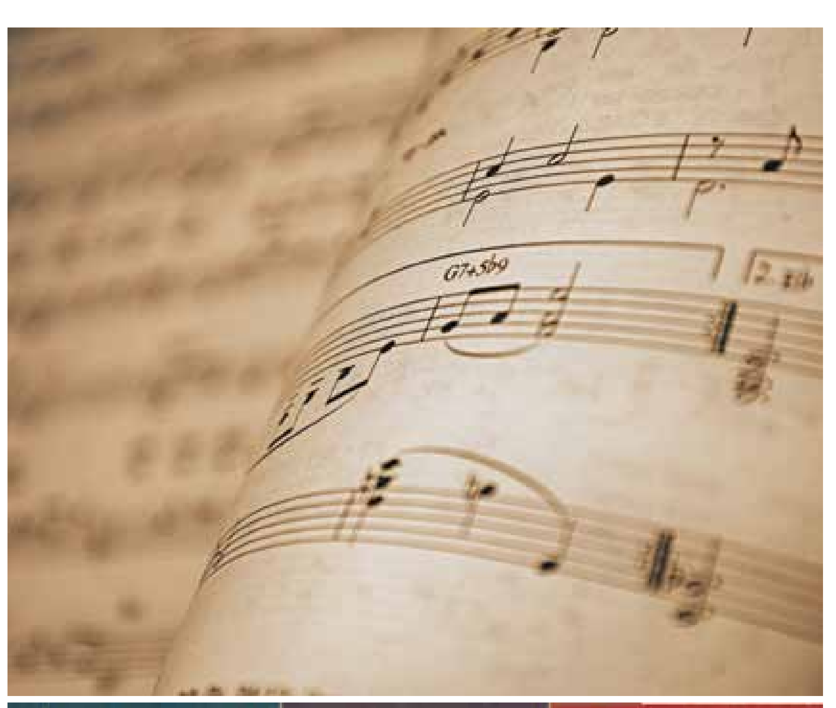
وأُسرعُ هنا إلى الروائي اليمني حبيب عبد الرب سروري الذي يرى أن كتابة رواية مثل برهنة نظرية رياضية، تنبثقان مثل بقية النشاطات الإبداعية من سيرورات دماغية متشابهة. ويشبه سروري عالم الرياضيات الذي يتخيل صيغة لنظرية رياضية جديدة بالروائي الذي يتخيل مشروع رواية، فللرواية الكلمات، وللنظرية الكائنات الرياضية، لهذه الإيحاء والاستعارة، ولتلك البرهان الدقيق. ويضرب سروري مثلاً بالروائي الروسي فلاديمير ماكانين (١٩٣٧- ٢٠١٧م) والذي لقّب بآخر الكلاسيكيين وبدوستويفسكي القرن العشرين. فهذا الروائي كان باحثاً في الرياضيات قبل أن يختار الرواية، كما كان أخوه شاعراً قبل أن يختار الرياضيات ويصير أكبر عالم روسي معاصر فيها. وفي رواية سروري ذات الظلال السيرية (حفيد سندباد) تحضر الرياضيات وعلوم الحاسوب في الشخصية المحورية علوان الجاوي.

وقد صادفت على جوجل في جريدة (الاشتراكي) اليمنية دراسة تطبيقية خلاقة لنظرية النقطة الثابتة في الرياضيات على رواية صنع الله إبراهيم (ذات). فهذه النظرية التي لها تطبيقات في علم الأتمتة تقول: تُحسب كل قيمة من متوالية من القيم، انطلاقاً من سابقتها بواسطة دالّة رياضية. فإذا ساوت قيمةٌ ما سابقتها، فكل قيم المتوالية التي تتبعها قيم ثابتة، لها نفس قيمتها. وفي رواية صنع الله إبراهيم: حياة بطلتها (ذات) ومجتمعها هي متوالية من القيم. أما الدالة الرياضية فهي العلاقات السائدة. وقد تحدث وارد بدر السالم، عن الرياضيات الحديثة الخارجة على الإقليدية القديمة، بتجلياتها الخيالية، التي ترى أن الخطين المستقيمين، وإن لم يلتقيا كما توارثنا، إلا أنهما يعودان إلى منطلقهما بسبب كروية الأرض، حيث يصير المستقيم منحنياً يعود إلى منطلقه. ويؤسس السالم، على ذلك، أن الرواية مهما سارت خطوطها متوازية، فلا بد من نقطة لقاء، فالعمل الروائي أحدب مثل الأرض. ويضرب الكاتب مثلاً لذلك بروايته (عذراء سنجار).

ويشار هنا إلى رواية ضياء الخالدي (١٩٥٨ حياة محتملة لعارف البغدادي)، والتي تقوم على لعبة/ نظرية الاحتمالات في الرياضيات، وتكتب بالتالي تاريخاً جديداً للعراق، فماذا لو لم يكن الانقلاب الذي أودى بالملكية في العراق وجاء بالجمهورية؟

من الجديد من غير الرواية العربية، أشير إلى رواية (غرفة مثالية لرجل مريض) لليابانية يوكو أوغاوا، وأحسب أن الكاتبة بالغت في استخدام الرياضيات، أو أحاجي الأرقام في هذه الرواية. وثمة من يعلل ذلك، بأن للكاتبة كتاباً في الرياضيات الأكثر أناقة. وفي الرواية يتواصل حديث عبقري الرياضيات الأستاذ الذي فقد الذاكرة، في جمالية الأرقام والحسابات.

من الرياضيات مفردةً، ومن الموسيقا مفردةً، ومنهما معاً إلى الرواية: تحدٍّ جديد هو أمام الرواية العربية، وغواية جديدة، بالأحرى هو وعدٌ جديد بعد كل ما أنجزته الرواية العربية، خلال قرن ونصف القرن.





ثلاثية نجيب محفوظ

للموسيقا والغناء حضور متميز في كتابات نجيب محفوظ

حبيب عبد الرب سروري يرى أن كتابة الرواية مثل برهنة نظرية رياضية



من أسواقها

تحت دائرة الضوء

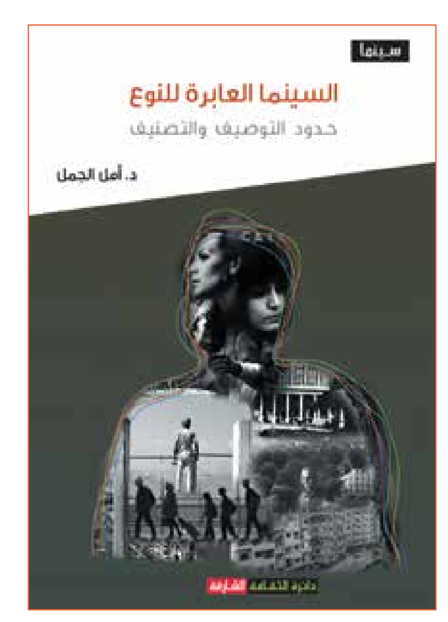
قراءات - إصدارات - متابعات

الكاتبة أمل الجمل تثير علامات الاستفهام حول صدقية «الوثائقي»


أسماء جمعة

فــي كـتـابـهـا الـجـديـد (الـسـيـنـمـا العابرة للنوع.. حدود التوصيف والتصنيف) الـصـادر عـن دائـرة الثقافة بالشارقة، تثير الكاتبة والناقدة السينمائية المصرية د.أمل الجمل، سؤالاً جوهرياً عن إشكالية المصداقية في ما تطرحه الأفلام الوثائقية من قضايا ومعضلات، لافتة النظر إلى خطورة دور المونتاج في الكذب، حتى لو كان كذباً فنياً جميلاً، والذي لا يتوقف عند حدود الفيلم الروائي، لكنه يمتد إلى الأفلام الوثائقية، متسائلة: (هل الفيلم الوثائقي يعد عملاً بعيداً تماماً عن الخيال؟ وهل الروائي يعتبر عملاً روائياً خالصاً؟).

لذلك، تُوضح الجمل (أن الوثائقي أقرب إلى الواقع، بحكم أن مادته لا بد أن تنطلق من هذا الواقع. لكن هذا لا يعني أنها، مهما ارتفعت صدقيتها، ستكون نسخة طبق الأصل من الواقع. إنها مجرد واحدة من الصورة الممكنة لهذا الواقع، أو ربما هي خيالات وأوهام لهذا الواقع، مثلما وصف أفلاطون ذات يوم الحقيقة بأنها خيالات وظلال الناس على جدران الكهف).



من زاوية أخرى؛ ترى الكاتبة الأكاديمية والباحثة في سيميولوجيا الصورة السينمائية والتلفزيونية د.أمل الجمل، أن الفيلم الوثائقي الإبداعي هو ابن شرعي للتمرد الفني، لذلك نجح في فتح آفاق جديدة في السرد والتناول. مؤكدة رفضها استخدام (اللاروائي)، أو (اللاخيالي) كوصف بديل لكلمة (الوثائقي) متسائلة: (ألا ينطلق الفيلم الوثائقي بأسلوب سردي، أياً كان شكله، ليروي الحكاية سواء كان متنها قضية أو شخصية؟! ألا يتضمن الشريط الوثائقي خيالاً في التناول وأسلوباً في السرد؟! أليست المشاهد الروائية ببعض الأفلام الوثائقية تنتمي للخيال الإبداعي؟! أليس المعادل البصري بالكثير من الأفلام الوثائقية يستند إلى الخيال؟ وإلا لماذا تنجح أفلام وثائقية في أن تكون سينمائية خالصة لدرجة مبهرة، تجعلنا نُطلق عليها وصف «تحف أو جواهر سينمائية»؟).

مثلما تؤكد مؤلفة (السينما العابرة للنوع) أنه (مهما كانت الموضوعية التي يتحلى بها صانع الشريط الوثائقي، فهو يقدم صورة مجازية للواقع، أو لحياتنا، فالتشكيل الفكري والوجداني والنشأة الاجتماعية والمعتقدات الدينية والسياسية للمبدع، إضافة إلى الواقع الذي يحياه، من المؤكد أنه يُؤثر في رؤيته للأمور، ويُحدد جوانب الحقيقة التي يلمسها. فمن يضمن أن آراء وأفكار صُناع الأفلام الوثائقية، لم تكن مُلونة بالأهواء والميول والمعتقدات؟ مَنْ يضمن أنها لم تكن نتاج قيود واقع أو محيط هو غير راض عنه؟ فعدم الرضا هذا مهما وُضع تحت مبررات، لا يمكن أن نتجاهل أنه سيسهم في تشكيل قناعات المبدع).

تنتصر الكاتبة للسينما على حساب التصنيفات والأنواع الفيلمية مؤكدة أنها:(لست من أنصار نقاء النوع أو الجنس السينمائي). إذ تراها (تتداخل بأشكال ودرجات متباينة. ليس فقط لأن مفهوم نقاء النوع يكاد يختفي أو يتلاشى من الفنون الأخرى، فقد تطور السرد الملحمي والمسرحي، هناك تقنيات للسرد في الشعر، يُوجد شاعرية في السرد القصصي والروائي، ودرامية في الشعر والرسم). مثلما


د. أمل الجمل

لا تميل إلى (توصيف الوثائقي بالواقعي)، أو (الروائي بالخيالي)، لأن كليهما في النهاية (شريط سينمائي). وأيضاً لأن الأمر يبدو لها (كأنه مزيج معقد في كثير من الأعمال، فالشريط الخيالي يمكن وصفه بالواقعي، مثلما يمكن للوثائقي أن يعتمد في أجزاء من بنائه الفني على الخيال المتعدد الطبقات. فمثلاً؛ يمكن العثور على التشويق أو العنف والجريمة والرعب، والحركة، والرومانسي، والتاريخي، والموسيقي، والسيرة الذاتية أو الغيرية، والملحمي والأسطوري، والخيال العلمي، وغيرها من المسميات التي تصاحب عادة الفيلم الروائي، سنجدها متغلغلة أحياناً في عدد من الأفلام الوثائقية العالمية؟!).

ينقسم كتاب (السينما العابرة للنوع.. حدود التوصيف والتصنيف) إلى خمسة أبواب، يتخللها العديد من الفصول في (٦٣٥) صفحة. تستهل الكاتبة مؤلفها بمقدمة لكسر الحدود الفيلمية، ثم تناقش فيلم (حادث المنشية) كنموذج تطبيقي يفلت من الأوهام، وتحديداً (أوهام الكهف) كما يطلق عليها فرانسيس بيكون. تعقبها بنماذج تطبيقية للزمن الدائري، ثم في الباب الثاني تناقش إشكاليات الوثائقي و(العابر للنوع والجنس)، حيث تتناول الوثائقي بين جماليات السينما وضحالة التلفزيون، متطرقة إلى ميراث الخوف من الصمت، والتخييل والمصداقية، ومأزق الجمهور، وجماليات الوثائقي وتحديات الثورة التكنولوجية في مواجهة الموروث المجتمعي، وهي أثناء ذلك تُحلل عشرات الأفلام، مثلما تستعين بآراء العديد من المخرجين، والمراجع الموثقة، ثم تخصص الباب الرابع للنقد التطبيقي للوثائقي في مصر، والباب الخامس لعدد من أبرز الوثائقيات العربية من سوريا والأردن وتونس ولبنان.

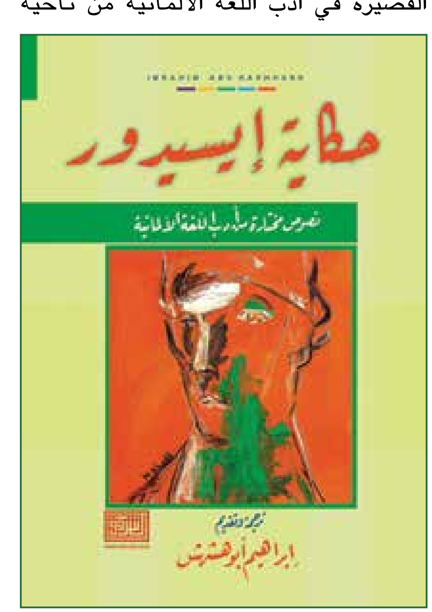
كتاب «حكاية إيسيدور» ينقل أشهر كتّاب القصة القصيرة الألمانية إلى العربية


د. إبراهيم أبو هشهش


عمر أبو الهيجاء

يعتبر الناقد والشاعر والمترجم الفلسطيني الدكتور إبراهيم أبو هشهش، من الكتاب العرب الذين مازالوا يواصلون اشتغالهم بالترجمة إلى جانب النقد، باجتهاد ودأب عميقين.. وضمن هذا السياق، ترجم حديثاً مجموعة من القصص القصيرة لأشهر كتاب القصة القصيرة الألمانية، في كتابه الصادر حديثاً في عمان ورام الله بعنوان: (حكاية إيسيدور.. مختارات من آداب اللغة الألمانية) عن دار الشروق للنشر والتوزيع، إلى اللغة العربية، ويعد إنجازاً مهماً وإضافة نوعية للمكتبة العربية للاطلاع على هذه التجارب القصصية المهمة في الأدب الألماني.

وتأتي هذه المجموعةفي سياق الشغف بالقصة القصيرة في ذاتها، بما هي جنس أدبي بالغ الرهافة والجمال، بات الآن، للأسف، يحظى باهتمام أقل مما كان عليه الأمر في الماضي القريب، هذا من ناحية، وبالقصة القصيرة في أدب اللغة الألمانية من ناحية أخرى، ومن هنا يمكن النظر إلى هذه المجموعة بأنها استكمال لهذا الانشغال الذي بدأ في مجموعة سابقة صدرت للمترجم أبو هشهش في الكويت عام (٢٠٠٦) بعنوان (حامل الإكليل– قصص مختارة من الأدب الألماني المعاصر)، وفي عشرات القصص الألمانية القصيرة التي نشرها المترجم نفسه سابقاً في صحف ومجلات عربية، وخاصة في الأردن وفلسطين.



وتشتمل هذه المجموعة على واحد وعشرين نصاً متنوعاً لأشهر كتاب القصة القصيرة في ألمانيا وسويسرا والنمسا، وتغطي فترة زمنية تبدأ ما بعد الحرب العالمية الثانية التي كانت البداية الفعلية للقصة القصيرة في ألمانيا، وخاصة لدى مجموعة (٤٧) وما عرف بـ(أدب الأنقاض) الذي تميز بأسلوب خاص تمثل في لغة متقشفة وجمل مقتضبة، وتصوير لحالة الدمار والبؤس والقنوط التي سادت في ألمانيا بسبب الحرب، ثم فترة الستينيات والسبعينيات، التي شهدت تحولاً في السرد وأساليبه، وجنوحاً إلى الاستبطان والقصة السيكولوجية، إضافة إلى نماذج حديثة جداً من ناحية زمنية لكتاب يحتلون مكانة رفيعة في المشهد الأدبي العالمي، أمثال هيرتا موللر، وإلفريده يلينيك، ودانييل كيلمان، وسواهم.. أي أن نصوص هذه المجموعة تمثل نماذج متنوعة من القصة الألمانية القصيرة والقصيرة جداً، في الموضوعات والأساليب في السنوات الستين الأخيرة.

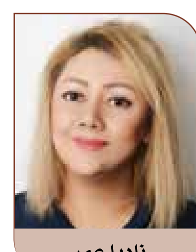
أما كتّاب هذه المجموعة؛ فهم أيضاً متفاوتون في أهميتهم، ولكن العدد الأكبر منهم من كتّاب الصف الأول، بل إن ثلاثة منهم هم: هاينريش بول، وإلفريده يلينيك، وهيرتا مولر، من الحائزين جائزة نوبل. أما الآخرون؛ فهم من الحائزين أرفع الجوائز الأدبية في ألمانيا والنمسا، وكتبهم تشهد إقبالاً مستمراً، تشهد عليه إعادة طبعها من جديد بين فترة وأخرى، ودخول أعمالهم في المختارات الأساسية للقصة الألمانية، وتحولهم إلى مكون أساسي في المصنف المعتمد، أو (الكانون) الأدبي الألماني المعاصر.

وجاء في مقدمة الكتاب بقلم أبو هشهش: حيث إن ظهور القصة القصيرة في أدب اللغة الألمانية المعاصر وتطورها، ارتبط ارتباطاً وثيقاً بظهور المجلات؛ فقد قدمت هذه المجلات كُتاب القصة الأمريكيين، الذين يعدون آباء القصة القصيرة في الأدب الأنجلو–أمريكي، وعلى رأسهم: (إدغار ألن بو)، و(سكوت فيتزغيرالد)، و(أو. هنري)، و(إرنست همنغواي)، و(وليم فولكنر) وسواهم.. وكان لهؤلاء، وخاصة إدغار ألن بو، عند ترجمة أعمالهم إلى الألمانية، تأثير لا يخفى في السرد الألماني، منذ بداية القرن العشرين.

ويرى أبو هشهش أنه، ومنذ الستينيات، أخذت القصة القصيرة في الأدب الألماني تفقد بعض أهميتها، ولكن هذه الفترة شهدت أيضاً حضور أسماء كبيرة في سماء هذا الأدب، أمثال: ماري كاشنتز، وهانز بيندر، وبيتر بيكسل.. وسواهم. ولكن التحول الأبرز في هذه الفترة كان على صعيد الموضوعات واللغة والسردية. وفي فترة الستينيات أيضاً، ظهر شكل جديد من السرد القصصي هو القصة القصيرة جداً، أو القصة الأقصر (Kurzestgeschichte) المقابل للمصطلح الأنجلو– أمريكي (Short Short story)، وهو نوع من السرد القصصي المقتضب كان همنغواي أبرز رائد له وخاصة في بناء القصة القائم على التكثيف وقوة التأثير والاقتصاد الشديد في العناصر السردية، فإن السرد الألماني كان يعرف على نحو تقليدي، منذ نهايات القرن التاسع عشر، أنواعاً أخرى مجاورة وقريبة من القصة القصيرة جداً، كالمثل (Parabel) وقصة الروزنامة (Kalendergeschichte) والخرافة (Fabel) والطرفة (Anekdot) والنكتة (Witz) وقصيدة النثر (Prosagedicht).

الرواة الجدد.. صندوق حكاية.. أصلها واحد وأصواتها متعددة

«حكاية شعبية من الإمارات»


ناديا عمر

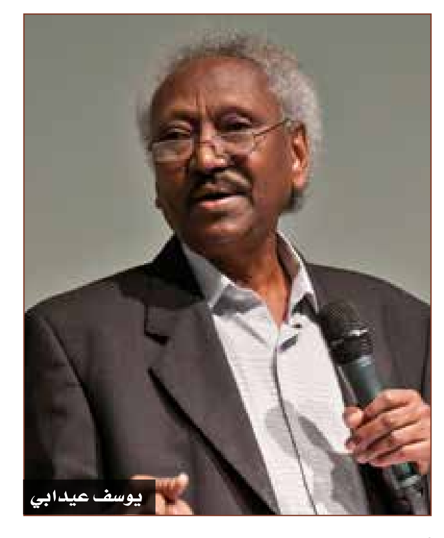
في هذا الكتاب الذي أعدّه وحرره كل من: د. يوسف عيدابي الأكاديمي المتخصص في علوم المسرح والسينما، الذي قدّم العديد من المؤلفات في مجالات الثقافة والمسرح والفنون والتراث، والباحث مهند أبو سعيدة، المتخصص في مجالات الكتب والتراث والتاريخ والفنون والتوثيق الثقافي، مدير منشورات القاسمي.

ضمّ الكتاب مجموعة من المساهمات النصّية في ورشة الشارقة لأدب الأطفال: الحكايا الشعبية والعصر، والتي نظمت في أوائل مايو (١٩٩٦م) لنخبة من الكتّاب المهتمين والمنظمين الثقافيين، وأهل التربية والتعليم وثقافة الطفل في الإمارات، إذ قدّمت لهم قصّة (دينوه وأرباب) من التراث الشعبي، وعولجت بأسلوب معاصر من قبلهم فتعددت تسمياتها: (دينوه وأرباب، مرزوق ومزنة، العنزة برة، العنزة الحديدية، دموع الذئب، ساحر يلاقي سحرة، الذئب الوردة).... وغيرها، لكل من الكتّاب: أسماء الزرعوني، إبراهيم مبارك، بدرية البشر، ثريا البقصمي، خلف أحمد خلف، زكريا تامر، صالحة غابش، فايز الصياغ، فيصل الحجلي، عزت عمر، والرسامين: بشير السنوار، حلمي التوني، عبد القادر حسن المبارك، محمد أحمد إبراهيم، والباحثين: أحمد راشد ثاني، مهند المزروعي، إضافة إلى معدّي الكتاب د. يوسف عيدابي ومهند أبو سعيدة.



أشار د. عبدالعزيز المسلم، رئيس معهد الشارقة للتراث في مقدمة الكتاب، إلى أن المكونات الأولى لبناء الحضارات، تكمن في القراءة ثم الكتابة، فمن دونهما لا تستقيم الحياة ولا تتضح الأمور، ومن هنا برزت أهمية هذه الكتابات المستمدة من الثقافة الشعبية. أما د. يوسف عيدابي، فكتب عن مجالس القص الجامعة لكل أفراد الأسرة، يتحلق الجميع حول الراوي، وتخف حدة الوصاية الكاملة على عقول السامعين، وببراعة سردية وتقنيات متنوعة

ومع تبدّل الأزمان أصبح الوافد الجديد (التلفزيون والفيديو والحاسوب) البديل ليستلب الصغير قبل الكبير وتحولت مجتمعاتنا إلى مجتمعات تابعة، وثقافتنا إلى ثقافة تابعة، وتوسّعت هوة الانفصام بين الثقافة المجتمعية وقيمها، وبين الدخيل الوافد وتآكل الدور التربوي التقليدي لكبار السن، وتضعضعت المكانة التي كانوا يتمتعون بها داخل الأسرة والحي، بالتالي ابتعد الأطفال العرب عن تراثهم وقيمهم، واقتربوا من ثقافة وقيم المجتمعات الغريبة عبر وسائط تقنية عصرية مثيرة ومشوقة وجذابة إلى حدٍ بعيد، ولعل في حكاية (دينوه وأرباب) بكل ما تحمله من قيم ومشكلات، ما يمكن أن يصلح نموذجاً للدراسة الصائبة والجادة في الوصول، إلى مادة تصلح لتربية


يوسف عيدابي

أطفالنا وتحرير عقولهم.

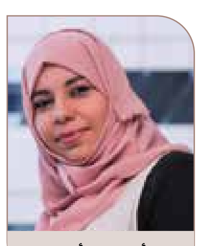
وأضاف د. عيدابي إلى أنه توجه إلى مبدعين من بلدان عربية شتى، ومن مجالات إبداعية عديدة متنوعة، ودعا الكتّاب والرسامين إلى معالجة الحكاية من منظورهم، قاصدين (التنوع في الوحدة)، فالحكاية من بلد عربي والرواة الجدد من بلدان المشرق والمغرب العربي وكذلك الرسامون، فثبت أن الحكاية صيغة محلية لحكاية متداولة عربياً، بل ومتداولة إنسانياً.

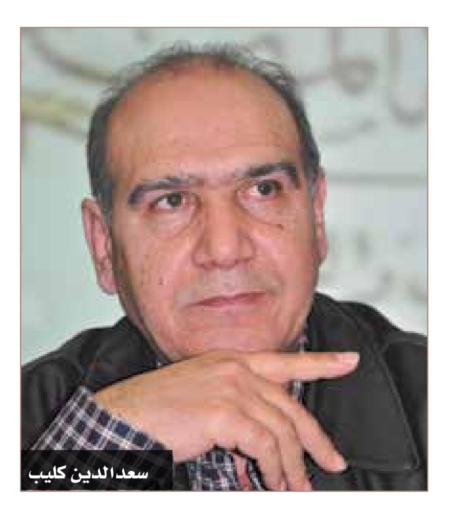
فتجددت الحكاية على نحو آسر.. جل المبدعين ابتعدوا عن نصية المروي، وقليلهم لبس ثوب القديم (فنياً) ولكنهم جميعهم أبدعوا.

ورأى أن الأدب الموجه للطفل، يستدعي الحلول لقضايا فنية تربوية وثقافية في مجالات ثقافة الأطفال، وهذا ما دفع المسؤولين، برعاية من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، إلى إنجاز (الورشة الثقافية الأولى لأدب الطفل) منطلقين من موضوع (الطفل والتراث الشفاهي الشعبي) طامحين إلى صياغة مشاريع أعمال، يمكن أن توفر للأطفال نماذج حكائية قصصية روائية مسرحية فنية بصرية، مستوحاة من التراث، وعلى تماس مع الحياة المعاصرة والتوجهات الفكرية الحديثة، ودعوة لأهل الكتابة والفنون إلى التعامل مع الموروث الشعبي باهتمام وحرص، لترسيخ قيم وأفكار الحاضر والمستقبل.

في النقد الجمالي

شعراء.. وتجارب

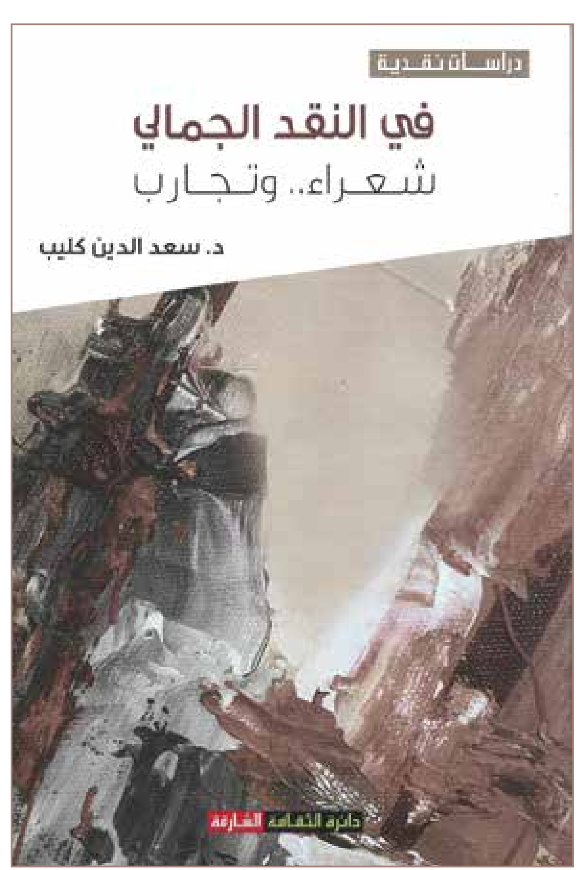

أبرار الأغا


سعد الدين كليب

يقدم الكاتب د.سعد الدين كليب، في كتابه الصادر حديثاً عن دائرة الثقافة بالشارقة، دراسة نقدية تطبيقية لخمس تجارب شعرية، في ضوء المستويات النصية الكلية والجزئية والجمالية والفنية والأسلوبية واللغوية، هذه التجارب مختلفة عن بعضها بعضاً، من حيث القيمة والبنية واللغة والرؤية والخطاب؛ لشعراء عرب ينتمون لأجيال وبيئات مختلفة ولكل منهم منحاه الجمالي؛ إلا أن تلك التجارب احتوت على الكثير من القيم الجمالية والثقافية، منها: الجليل والسامي والبطولي والجميل واللطيف والقبيح والتراجيدي والعذابي والفظيع.

تناول الكاتب دراسة التجربة الشعرية للشعراء: عمر أبو ريشة، ويوسف الصائغ، وجوزف حرب، وسيف الرحبي، وصقر عليشي. ويشير الكاتب إلى أن (أبو ريشة) أَوْلى اهتماماً لافتاً للنظر في دلالته لقيمة السامي، التي لم يجدها عند سواه من شعراء الشعر العربي الحديث، بمختلف توجهاته الكلاسيكية والرومانتيكية والرمزية والواقعية، وغالباً ما يصف الجمال الحسي الأنثوي بصفة السمو، كما أن جمالية المكان لا تقل أهمية عن جمالية المرأة في التعبير عن السامي؛ على الرغم من أن المكان لم يتحول إلى موضوع شعري قائم بذاته كما هي الحال في المرأة.

ويوضح الكاتب أن الشاعر العراقي يوسف الصائغ من أوائل شعراء الحداثة الذين مالوا إلى التراسل الجمالي بين الأجناس والفنون المختلفة، والذي يترك أثراً ملموساً في بناء النص الشعري لغوياً وأسلوبياً وجمالياً؛ ما جعله يستوعب عدداً من الظواهر والقضايا التي لا تدخل عادة في مدارات الشعر الغنائي.



ويؤكد الكاتب أن لغة يوسف الصائغ الشعرية تميل إلى اللغة الطبيعية في الكتابة، وبخاصة في النصوص القصيرة، مبيناً أن معظم نصوصه ليلية الأجواء والأمكنة، ما يتكامل مع الحدس التراجيدي والشعور بالفجيعة والكآبة.

ويشير الكاتب إلى أن نص (مملكة الخبز والورد) لجوزيف حرب، والتي تتوزع على اثني عشر مشهداً شعرياً، لكل مشهد عنوانه وقصائده المتعددة، يجمع بين الملحمية والغنائية والدرامية، جمعاً يصعب فيه الفصل بينها، مجيزاً إطلاق مصطلح الملحمة عليه؛ لارتفاع نسبة السرد الحكائي الشعري فيه من جهة، وضخامة الكمية من جهة ثانية، وللمسائل والقضايا الإنسانية التي يطرحها من جهة ثالثة.

ويصف الكاتب تجربة الشاعر الحداثي سيف الرحبي، والممتدة عبر عشرين عاماً في (معجم الجحيم)، بأنه نص شعري غنائي، تأسس على جمالية القبح كإطار جمالي عام، وعلى شعرية الغرابة كأسلوبية فنية شعرية مهيمنة كذلك، ذلك أن جمالية القبح عند الرحبي؛ تمتزج نفسياً وروحياً بمفهوم الاغتراب الوجودي، منوهاً إلى أن التصوير المشهدي، يعد أحد الملامح البارزة في أسلوبه الشعري، ويستخدمه في رصد اللحظة الواقعية أو الشعورية؛ لإنتاج مشهد غرائبي، كما أنه غالباً ما يميل إلى إنتاج صور جزئية مركبة ومعقدة، ما يزيد من نسبة الغرابة والغموض أيضاً.

أما تجربة الشاعر صقر عليشي، فيرى الكاتب أنها تتأسس على قيمة الجميل الممتع حسياً ونفسياً وروحياً، فالشاعر يحاول أن يرى في الموجع أو المحزن ما هو مضحك، بالسخرية منه أو بالاستعلاء عليه، ولهذه المتعة في شعره مستويات ومناح متعددة، منها: منحى البداهة والفطنة، والذي يهدف إلى إثارة البهجة نتيجة اكتشاف المفارقة في الأشياء أو فيما بينها.

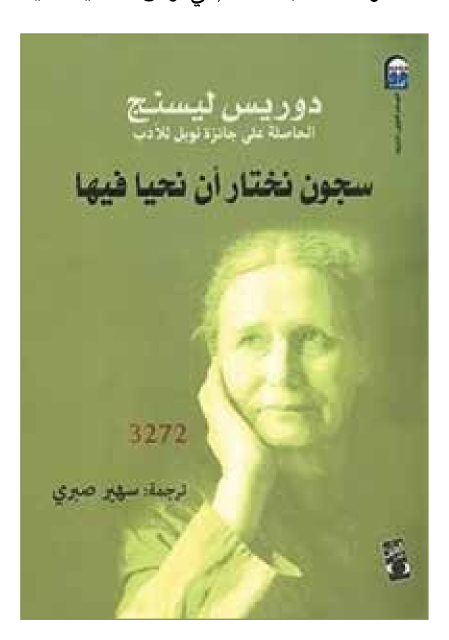
الأفكار التي نحيا فيها باختيارنا


سعاد سعيد نوح

(سجون نختار أن نحيا فيها)، هو الكتاب الأحدث للكاتبة البريطانية (دوريس ليسنج) والحاصلة على جائزة نوبل في الأدب، والذي صدر أخيراً بترجمة لسهير صبري عن المركز القومي للترجمة بالقاهرة، بالتعاون مع (دار العين للنشر)، حيث تناقش فيه (ليسنج) موضوعات تقف في منطقة بينية بين علم الاجتماع والأنثربولوجيا، مستشهدة بقصص تاريخية عن علاقة الإنسان بالسياق الاجتماعي والاقتصادي، وعلاقته بالحفريات النفسية التي تأتيه من ماضيه السحيق، حيث كانت ممارسة العنف الجسدي وسيلة من وسائل البقاء، وتطرح سؤالاً مهماً حول كيف ينظر إلينا القادمون من المستقبل، حينما تصلهم أخبارنا، كما تقارن بين نظرتنا نحن لما قام به أسلافنا.

صدر الكتاب على خلفية خمس محاضرات ألقتها (ليسنج) في الإذاعة الكندية ، حيث دأبت الإذاعة على دعوة شخصية دولية عامة مرموقة لإلقاء عدد من المحاضرات حول قضية عالمية تصدر لاحقاً بين دفتي كتاب..

تؤكد الكاتبة أننا (في زمن المخيف فيه أن نكون أحياء، حيث يصعب أن نفكر في بني البشر بصفتهم مخلوقات عاقلة، فأينما نولي وجوهنا نرى الوحشية والغباء، حتى ليبدو أنه لا يوجد عداهما شيء نراه. وثمة انحدار نحو الهمجية في كل مكان، ونحن عاجزون عن كبحه).



ينفتح الكتاب على الأدب والتاريخ وعلم الاجتماع والأنثربولوجيا، ويقرأ كل هذه الحقول المعرفية قراءة تفكيكية في محاولة لاكتشاف طريقة البشر في علاقتهم ببعضهم، وعلاقتهم بالطبيعة ومفرداتها المختلفة، كما يكشف عن الأسباب التي تجعلنا نتبنى وجهة نظر ما، أو التي تجعلنا نختار بكامل وعينا، أو هكذا نتوهم، (سجون) الأفكار التي نعيش فيها.

ثم تطرح (ليسنج) سؤالاً آخر يؤرقها :(كيف يا ترى سنبدو للقادمين من بعدنا؟). وتذكر أن (هذا السؤال لا يأتي من باب تزجية الفراغ، إنما هو محاولة متعمدة لدعم قدرات تلك (العين الأخرى) التي يمكننا اللجوء إليها للحكم على أنفسنا).

وترى (ليسنج) أن الأدب أو بمعنى أدق الروائيين، هم من يجعلوننا نرى الصورة أكثر وضوحاً، ولا تكتفي بأمثلة من التاريخ القديم، لتعود إلى حفريات الهمجية في اللاوعي البشري، بل تضرب أمثلة من حاضر نراه بأعيننا، ونراقبه ونحن في أشد حالات الدهشة من هذا العنف الكامن في النفس البشرية، فتحكي سردية من سرديات الحرب التي قامت على أساس عنصري بين البيض والسود في زيمبابوي(عندما كنت في زيمبابوي عام (١٩٨٢م)، أي بعد عامين من الاستقلال، ونهاية تلك الحرب المروعة، التي فاق قبحها ووحشيتها مرات ما قيل لنا عنها، لم تكن الحرب البطولية المجيدة حتمية أبداً، فقد كان يمكن تفاديها في المقام الأول باستخدام أقل قدر من التفكير السليم).

كما أنها تسرد أمثلة من العنف البشري، الذي يقوم على أسباب تافهة، لكنه يعبر عن ذروة الهمجية البشرية، مثل التعصب الكروي، عندما قام (مشجعو كرة القدم البريطانيون والإيطاليون بأعمال شغب في بروكسل، تحولوا فيها إلى مجرد حيوانات).


سهير صبري

ثمة خطاب موجه للشباب؛ ربما لأنها تراهم أكثر فئات المجتمع إعراضاً عن معرفة التاريخ:(إذا كنت تشعر بشدة أنك شاب، وبحكم التعريف تقدمي أو ثوري أو أي ما كان، ولكنك في جميع الأحوال على الجانب الصواب، سيكون آخر شيء تريده هو النظر إلى التاريخ، حيث ستعلم أن موقف الشباب هذا متكرر دائماً، وأنه جزء من عملية اجتماعية دائمة. لن تود قراءة شيء يحبط رؤيتك لذاتك كظاهرة مذهلة جديدة مجيدة). وترى الكاتبة، أننا نتعرض جميعاً، لغسل الدماغ من قبل المجتمع الذي نحيا فيه، ويمكننا ملاحظة ذلك عند سفرنا لبلاد أخرى، والتقاط لمحة عن بلدنا بعيون أجنبية، فلكل منا جزء من الأوهام المريحة الكبرى، مشيرة إلى أنها لا تنفصل عن الأوهام التي يلجأ إليها كل مجتمع للحفاظ على ثقته في ذاته.

يشتمل الكتاب على خمسة أقسام بعدد المحاضرات، التي ألقتها في الإذاعة:

المحاضرة الأولى بعنوان: عندما ينظرون إلينا من المستقبل، وتناقش فيها الكاتبة إلى أي مدى يهيمن علينا ماضينا الهمجي، والمحاضرة الثانية بعنوان: أنتم ملعونون ونحن الناجون، وهنا تتحدث عن أن الإنسان قد يراكم الكثير من المعلومات حول سلوكه، ولكنه لا يقوم بأي محاولة للاستفادة من هذه المعلومات، التي راكمها في تحسين حياته.. أما المحاضرة الثالثة، فتتحدث فيها عن غسل الأدمغة وكيف يتم، وكيف يغير السلوكيات مع الوقت، والمحاضرة الرابعة بعنوان (عقل الجماعة)، وهنا تسلط الضوء على الخطر، الذي تحمله بعض الجماعات على أفرادها، أما المحاضرة الأخيرة فهي بعنوان (مختبرات التغيير الاجتماعي)، وهنا تحدثت عن أمرين، أولهما وجود النخب في المجتمعات الإنسانية ومدى نفعها أو ضررها، والثاني عن أهمية دراسة الأدب والتاريخ.

تساؤلات وأحلام وتداخل الأزمان في «لماذا لا يطير التمساح؟»


مصطفى غنايم

يتناول كتاب (لماذا لا يطير التمساح؟) لمؤلفه أحمد قرني، ورسوم الفنانة نعمة زيدان، الصادر حديثاً (٢٠٢٠) عن دار بدائل للنشر والتوزيع– مصر، قضية تربوية مهمة، وهي ضرورة أن يرضى الطفل/الإنسان بما حباه الله به من مميزات، وأن يدرك إمكانياته وقدراته فيستثمرها أحسن استثمار، وأن يجعل أحلامه وطموحاته متوافقة مع تلك القدرات والإمكانيات..

وقد اعتمد الكاتب لتوضيح فكرته على عدة طرائق فنية درامية تحفز على الاكتشاف، وتدفع على الإثارة والتشويق، وقد بدأ ذلك منذ العنوان باعتباره (عتبة النص) الأولى؛ حيث صاغه الكاتب بأسلوب استفهامي إنشائي، يطرح تساؤلاً محيراً، ويشي بالعقدة منذ بداية العمل، وتتواتر الأحداث ويتصاعد الحوار، وتتزاوج الأزمنة في محاولة للإجابة عن ذلك التساؤل، والبحث عن حل لتلك العقدة، والأمل في تحقيق الحلم. ولم يقتصر الاستفهام والتساؤل على العنوان فقط، بل استمر في أغلب مقاطع العمل، وهو ما يبعث على التفكير والتأمل، ويشجع على الفضول والتلهف؛ فها هي القصة تبدأ كذلك بتوجيه تساؤل من البطل (مازن) إلى جده، يحمل في طياته الحلم، والرغبة في الاكتشاف: (لماذا لا أطير مثل العصفور يا جدي؟)، ليتخذ الكاتب ذلك التساؤل مدخلاً ومفتاحاً لسرد الحكاية على لسان الجد بوصفه سارداً عليماً، يستخدم أسلوب الاستعادة والاسترداد، حين قال لحفيده: (ذكرتني بحكاية التمساح الصغير حين تمنى أن يطير مثل الحمامة). ويظل الكاتب يزاوج بين زمنين: الماضي، وهو المتولد من حكي الجد لمازن رحلة التمساح في تحقيق حلمه بالطيران مثل الحمامة، وغيرها من الطيور، وزمن الحاضر، والمتولد من تفاعل (مازن) في الحوار الحي مع جده في الوصول لإجابة عن تساؤله وحيرته وحلمه في الطيران مثل العصفور من جهة، ومحاولة معرفة حكاية التمساح مع سائر الطيور التي قابلها في الغابة: الحمامة، الهدهد، العصفور، الدجاج، السمان، الصقر... من جهة أخرى.

ويواصل المؤلف السرد من خلال تضافر الحكي عبر هذين الزمنين: الماضي والحاضر، فنجد الحدث الدرامي يتنامى ويتصاعد، ولا سيما مع محاولة تفسير الطيور للتمساح سبب عدم قدرته على الطيران مثلها؛ فتارة تجيبه الحمامة بأن فمه كبير، وتارة يطلب منه الهدهد محاولة القفز من فوق ربوة عالية، وتارة يخبره العصفور بأنه لن يستطيع ذلك إلا إذا فكر في حيلة تمكنه من الإفلات من الجاذبية الأرضية، وتارة أخرى يجيبه السُّمّان بأنه لن يطير دون جناح، وتجيبه البطة بأن الأجنحة لا بد لها من ريش، إلى أن يخبره الدجاج بأنه حتماً لن يطير إلا إذا امتلك جناحَي صقر..



ومع تجدد الحلم والسعي لاكتشاف السر، ينتقل مسرح الأحداث إلى النهر، فيشرع التمساح في عبور النهر ليصل إلى بيت الصقر، والذي كان يبحث هو الآخر ويحلم باقتناص سمكة كبيرة بمخالبه، ليتأزم الموقف، ويزداد الصراع حدة، وندخل مع المؤلف في دوامات من الحيرة والإثارة؛ والناتجة من سعي التمساح لتحقيق حلمه بالطيران، وسعي الصقر لاقتناص السمكة، وسعي مازن لمعرفة إجابة عن تساؤله، ومعرفة سر حكاية التمساح، ونهاية القصة والوصول إلى إجابات لكل التساؤلات، وهذا ما يكشف عنه حوار الصقر مع التمساح، وهو الحوار الذى سيصل بنا إلى لحظة التنوير، وحل اللغز:


أحمد قرني

– مهلاً أيها الصياد الفاشل.

– لست صياداً فاشلاً أيها التمساح الصغير، لكن أمواج النهر عالية كما ترى.

– وأين جناحاك القويان؟

– الأجنحة لا تصلح للعوم في النهر أيها البرمائي.

ليغوص التمساح بعد ذلك وينزل إلى عمق النهر، ويصعد إلى السطح وفي فمه سمكة كبيرة ليهوي الصقر سريعاً ويحملها من فم التمساح وينزل بها على ضفة النهر، ويشرع في التهامها، وهو يشكر للتمساح خدمته.. وتبدأ وتيرة الحوار بينهما في الهدوء، والذي يصل بنا إلى مغزى العمل وفكرته الرئيسية:

– ليتني كنت مثلك.

– هل تريد أن تكون مثلي تمساحاً؟!

– نعم حتى أستطيع السباحة في النهر بهذه المهارة العالية.

– لكن أنت صقر ولديك جناحان قويان.

– الأجنحة لا تساعدني أن أرى عمق النهر ولآلئه الجميلة مثلك.

ويختتم المؤلف العمل بنهاية سعيدة يتحقق معها الرضا في نفس التمساح الذي شعر بالفخر، وندم حين تمنى أن يكون طائراً، وفي نفس مازن الذي نظر إلى العصفور المحلق عالياً، وهو يقول: أنا إنسان .. لا أحب أن أكون مخلوقاً آخر.

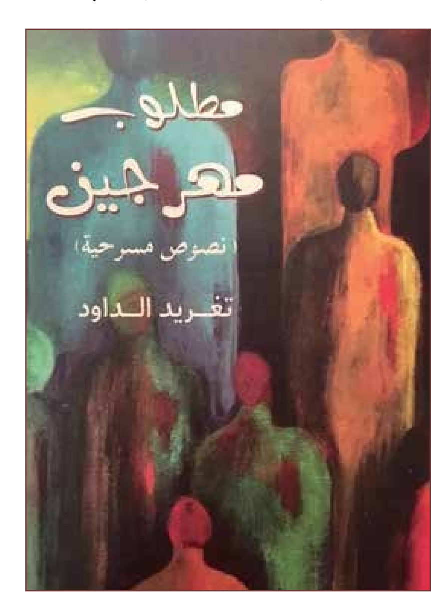
«مطلوب مهرجين»
نصوص مسرحية


محمد سيد أحمد

الكاتبة الكويتية تغريد الداود، كاتبة مسرحية كويتية من مؤلفاتها (رحلة رقم٥٠- بلا غطاء- الديوانية- على قيد الحلم- عندما يسدل الستار)، وفازت بالمركز الأول في مسابقة الشارقة للتأليف المسرحي الخليجي (٢٠١٧م) بنص (غصة عبور)، والتي قدمت بإخراج المسرحي الإماراتي محمد العامري، أنتجت في الكويت والبحرين وتونس، كما و شاركت في العديد من المهرجانات الخليجية والعربية، وتتميز نصوصها بالعمق الفكري والمعرفة بأسرار الصنعة المسرحية في بناء الشخصية، وإدارة الصراع وحيوية الأحداث ودرامية الحوار في حبكات مسرحية تمزج بين الكوميدي والتراجيدي.

صدر لها كتاب (مطلوب مهرجين) عن دار الفراشة ويقع في (٣١٥) صفحة من القطع المتوسط نصوص مسرحية بعناوين (الرحلة رقم ٥٠ - الربيع المنتظر- مطلوب مهرجين- أزهاري- مخلصون - كن تمثالاً - بلا غطاء).

نص مسرحية (رحلة رقم ٥٠) في محطة قطار مجهولة، الفتاة أمل والشاب خالد



والشاب سامي في انتظار قطار لا يجيء؛ تبدأ حوارات تكشف عن شخصياتهم ونتعرف أكثر إلى أمل بعد أن فتح حقيبتها الشاب خالد، ليجد مذكرات وأوراقاً تكتب فيها عن حب ضائع.. شخصية الشاب خالد نعرف بعد فتح حقيبته أنه يحتفظ بفستان زفاف ويحكي، أنه يبحث عن شريكة لحياته، الشاب سامي يعزف على الجيتار بعد أن هرب من منزله رفضاً لرغبة والده في أن يلحقه بالعسكرية، حارس المحطة يمارس سلطة ديكتاتورية على الجميع، ويتهم الشابة أمل في أخلاقها ويفرض سطوته على الجميع ويمارس تسلطه على عامل التنظيف في المحطة.. تظهر امرأة عجوز وتتحدث عن طول انتظارها... النص يفصح عن حالات انتظار الشخصيات المتنوعة.. أمل تنتظر الحب الغائب، وخالد ينتظر تفتح الموهبة، وفي مستوى واقعي هناك حالة انتظار للقطار.. يحدث اشتباك بين المجموعة ضد الحارس وأصدقائه، وفي هذه الأثناء يمر القطار الذي طال انتظاره ولا يلحق به أحد.

نص مسرحية (أزهاري) يحكي عن زوج وزوجة وابنة، لديهم منزل به حديقة.. سوء تفاهم مستمر بين الزوج والزوجة، أسرة صغيرة تتعرض لسرقات صغيرة وعلى مستوى رمزي، يشير العمل للصوص الكبار، الذين يسرقون الوطن ويدمرون علاقات الحب بأموالهم وسلطتهم.

نص مسرحية (الربيع المنتظر) تدور أحداثه في مدينة يونانية قديمة، المدينة يكسوها البرد والثلج، الجميع يبحث عن حل، الفيلسوف الأكبر يجمع أبناءه الثلاثة وابنته ويطلب منهم الحل.. كل واحد منهم يقترح حلاً من عناصر الوجود الأربعة عند فلاسفة اليونان؛ النار والماء والهواء والتراب.. عراف يتآمر مع الابنة ويبعد كل أشقائها.. تندلع النار والصراعات والحروب بين أنصار كل واحد منهم.. الفيلسوف الأكبر ينصح الأبناء باتحاد عناصرهم الأربعة ويدعوهم لنبذ الصراع.. في الخاتمة الأب ينصح (هيباتثيا) التي تقوم بتعليم الأطفال، ويقول لها الحل: أعدي تلاميذك لن يشرق الربيع إلا بهم.


تغريد الداود

مسرحية (مطلوب مهرجين) تتحدث عن كاتب وممثل وموسيقي وممثلة، يطردهم صاحب مبنى إلى الشارع، يأخذهم صاحب سيرك ليعملوا معه.. يقبلون على مضض.. يوكل للموسيقي مهمة العزف وهو يرتدي زي قرد.. والممثل يتحول إلى مهرج.. والممثلة إلى دمية.. والكاتب إلى معد للنكات و(الأفيهات).. يبدؤون في التذمر.. يهددهم بالشرط الجزائي في العقد.. بعد انتهاء العقد بسنوات يلقي بهم إلى الشارع مرة أخرى.. النص يتناول موضوع دور الفن، وتهميش الفنان وهوان المسرحي في قالب كوميدي ساخر.

مسرحية (بلا غطاء) تتحدث عن رجل فاقد للذاكرة، يصحو في مستشفى، وبعد أن يخرج يلتقي بالعرافة، ورجل من اليمين، ورجل من اليسار، وتبدأ محاولة السيطرة عليه من كل طرف، يخرج ليلتقي بفنان مشهور ومثقف ونماذج مختلفة يرفضها جميعاً ويخرج ليلتقي بسيدة مجتمع تدعي الاهتمام بالحيوانات يختلف معها.. يلتقي زوجة تعطف عليه وتدخله منزلها، يدخل زوجها المخمور، ويعتقد أن زوجته تخونه ويتحدثان عن مشكلاتهما الزوجية.. في الخاتمة يذهب إلى الشرطة، ويطلب أن يتم اعتقاله، لأنه بلا هوية ترفض الشرطة اعتقاله.. في جملة مفتاحية تقول العرافة.. (هو الرجل العاري بلا غطاء يدور بينكم يفضحكم). النص ينتصر للإنسان الذي يرفض غطاء الانتماء لأي أفكار لا يؤمن بها رجل حر يمتلك إرادته.

نصوص تغريد كلها لا تهتم بتحديد المكان، فلا نجد أي ذكر لاسم أي مدينة أو بلد، وموضوعاتها تناقش هموماً إنسانية عامة، ولا تنحصر في قضايا محلية بحيث تصلح للأداء في كل البلاد والأماكن.


خليل الزيني

علاقات إنسانية متشابكة في رواية (صدى الأيام الغامض)


زمزم السيد

صدرت رواية (صدى الأيام الغامض) للكاتب المصري خليل الزيني، عن دار المكتبة العربية للنشر والتوزيع.

وقد ألقت الرواية الضوء على عدة قصص لمجموعة من الطلاب الشرق أوسطيين من الطبقة المتوسطة، ضمن البعثات العلمية في ألمانيا، وما يعيشونه من مفارقات بين قصص الحب والتقارب من جهة، والصراع الثقافي من جهة أخرى.

كما تطرقت (صدى الأيام الغامض) إلى علاقات إنسانية شديدة التشابك والتعقيد، من خلال سرد نابض بالحياة.

تتوالى أحداث الرواية بطريقة سلسة، آخذةً القارئ في رحلة طويلة بين مصر



وألمانيا، كاشفة بعد المسافة بين البلدين ليس في الجغرافيا فقط، لكن في التعاطي الواعي بين المعيش، والمراد الوصول إليه، بين الواقع والمأمول، إلى جانب مساحة من الاغتراب لا يمكن ملؤها بسهولة، كغربة الوطن في صورته الشاحبة، الشائخة في مقارنتها الظالمة، المحكومة سلفاً لمصلحة الغرب الباهر، في قوة وعنفوان اقتصاده وتكنولوجياته المتطورة، في مواجهة اغتراب اللحظة الراهنة، دون العيش على أطلال حضارة آفلة.

وفي ذاك العالم المملوء بالمتناقضات، الذي غاص فيه الروائي خليل الزيني، باحثاً عن مثالية مفقودة تملأ قلوب شباب باحثين عن مجتمعات بلا قيود، في أوروبا الساكنة في عروق مهووسين بالألق والتأنق في بلاد الثلج. كما يحاول الزيني خلال العمل، التطرق إلى فكرة التحرر من معطيات الشرق وتعاليمه، والتي تشغل بال الكثيرين وتشعل حماسهم لشد الرحال لبلاد الجليد، خاصة الشباب الطامح إلى التحقق وإثبات الذات، لكنها بالطبع ليست كل المغريات التي تشفع لهذا العالم الباهر، ولكنها محرك وازن بقوة.

وتستمر الرواية في إطار غير مألوف من الأحداث، إذ تميل للسجال الدائم بين بطليها في العلاقة الشائكة بين الغرب المنفتح في علاقاته، وحالة الرفاهية والبزخ الثقافي والمادي، وبين الشرق المحافظ وتعاليمه المقدسة المستمدة من تعاليم السماء والأديان التي تسيطر على فكر وتوجه جميع أبنائه.

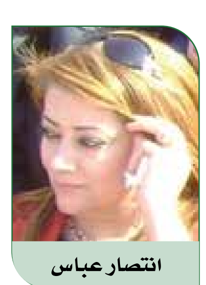
واللافت أن الزيني قدم نموذجاً يميل للمثالية المفرطة بعض الشيء عبر شخصية (عمر) المحورية التي لم تتقبل الخطأ، ولم تقع في شرك النظرة المندهشة نحو الغريب، ذلك الذي يبدو وكأنما يعتلي منصة الوعظ في مواقف عديدة، إلا أن هذه الشخصية تحديداً أحدثت توازناً بين الشخصيات.

وقد يحسب للزيني، كونه أحد أبناء الوهج الثقافي والفكري، وفترة الثراء المعرفي حين كانت المكتبات المنزلية دعامات لتشكيل الوعي والوجدان وبلورة الشخصية في سنوات بنائها المعرفي الأولية، فكانت الكتابة تميل لفلسفة بعض المشاهد الروائية، فتضفي عليها نظرة معاندة لسلالة السرد، نظرة اعتراضية توقف القارئ للتفكير في ما وراء المعنى.

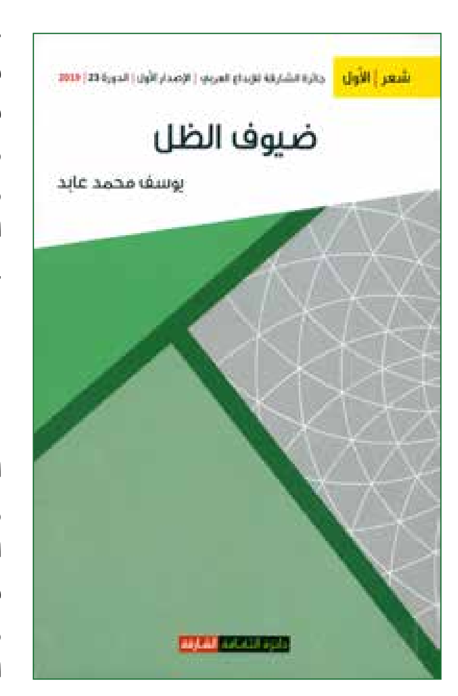
ومن حيث لغة النص، فهو يحمل معاني عميقة، مصوغة بأسلوب بلاغي بسيط، بعيداً عن التكلف والتعقيد اللغوي، الذي يقع فيه الكثير من الكتّاب.

خليل حسن محمد الزيني؛ كاتب مصري مولود بالمنصورة عام (١٩٧٢)، ويعمل مهندساً مدنياً. صدرت له روايتان هما: (وشم الأيام) و(صدى الأيام الغامض)، ومجموعة قصصية بعنوان (النميمة الحلال).

ديوان «ضيوف الظل» للشاعر يوسف محمد عابد


انتصار عباس

ينهمر مطر القصيدة في ديوان (ضيوف الظل) للشاعر يوسف محمد عابد، الحائز المركز الأول في مجال الشعر، جائزة الشارقة للإبداع العربي، الدورة (٢٣) عام (٢٠١٩). ليحاكي الكينونة الأولى للذات وتجليها مع ما حولها، وقد جاءت مجردة من كل شيء، تتشح سواد هذا العالم والهذيان وقد أخذها التيه حيث لا تدري، ثم لتبدأ برغم كل هذا التشظي والانكسار لتبحر في الحياة تناجي فراشات الروح لتعيد إليها ذاك الحلم وتلك الذاكرة.. لكن ذاك الانبعاث كان كمن ينفخ في ريح العدم، فالحياة الموات تمضي به حيث لا يدري، فنجده يخيط أحزانه بنسج القصائد، فذاك الأريج الساكن في ضلوعه والمتضوّع بالحب والأحاسيس التي لا تنضب أبداً، وإن أخذته أسفار الموت بعيداً:



(على كل حال تسير الحياة / ولكن في القلب بعض فضول / فعودي / أعيدي إلى الحلم ذاكرتي / وإلى الواقعية وقع النشيد).

وهنا تنزاح المشاعر الفياضة التي ينبلج منها الحزن والألم لتدخل شراك الحياة والموت معاً، فيطغى صوت الموت على كل شيء ويستبد:

(قمر يضيء كأنه / ثقب بجلباب الظلام / وصمته يحكي معه / ناجيت أزرقه / فعانق وحدتي / أسرفت في حلمي / فأسدل برقعه).

وتفيض المشاعر وتغدق على النص إيقاع الجنون فتصطدم بالواقع المر، ويسكب الشاعر روحه، يراوغ الألم منتشياً يناجي ما حوله، لكن تلك الصحوة تطفئها عبثية ذاك الظل، ذاك العبث الرابض فينا وفي أيامنا، وحرائق أشواقنا والذي نجهل كينونته، لكنه ملازم لنا يثقب حياتنا بالأوجاع، ويسلبها إيقاعها الجميل والمتجانس والمتناغم والوجود.

ثم يأتي القلب ينقش عشقه متوحداً مع ما حوله ليشكل سماءً تحاكي هذا الجنون، فينادي المحبوبة التي اجتمعت الأنوثة فيها؛ فكانت ضفيرتها قيثارته، وكان وجودها مبعث اخضرار العروق في جسده، وسريان الحياة فيه، ثم ليخلع قميص الطين الذي يلبسه ويتوحد مع الكون وما حوله:

(فهل أنت يا حلمي / حلم / وهل لك بدء أو انتهاء / لأنك حاضرة في العروق / وراقصة في اخضرار الدماء).

وتروح المخيلة للبعيد، حيث يعيش الإنسان حياة عدم الاستقرار، فذاك التيه والتشظي كحال المسافر الذي لا يعرف الراحة أبداً، ثم يلج الموت الحياة ويتماهى فيها معلناً موته، وهنا يكمن المعنى في وصف الحالة، وقد انزاحت القصيدة حيث الدلالات المجازية، والتي جاءت لتعمق المعنى، وتقدم صورة لمشهد مستفيض بالمعاني والجمال، والإيقاعات المشبعة بالموت:

(والوقت يبقى ما بقيت حبيبتي / والموت تغريه الحياة فينتحرْ / سفر طويل لا أسميه سفرْ / للمسافرين تلّتان ومنحدرْ / هلا فهمت الاستعارة / قال لا / لكن أشم رائحة الخطرْ).

وتشتعل المعاني بصور مجنحة نحو الحياة والحب والحلم، إلا أن الشعور بـ(اللاجدوى) من أي شيء يسلبها هذا الوجود، حتى الموسيقا المنبعثة في السطور، موسيقا تنفث الحزن والألم، فنجد كل الأفلاك والمدارات الشعرية لدى الشاعر تدور في وهم كينونة الوجود، والموت الذي يتربص به والتيه الساكن بينهما، فهو ظله الذي يسير معه ولا يفارقه:

(لما تضيق بي الجهات الأربعة / في التيه يختنق المكان بذاته / في التيه يتبعني الشرب / لأتبعه).

وتطفئ القصائد أقمارها بقصيدة يتجلى فيها معنى العجز الكلي:

(على عجزي اتكأت / فصرت غيري / يدي عكازتي والموت سيري / صلوا من بعدي الأحلام / إني فقدت غدي / على عتبة فجري).

وهنا يصف الشاعر حالة الموت والانكسار، معلناً عجزه أمام هذا الواقع الأليم، هذا الواقع الذي يباغتنا على حين غرة، فيقطف أحلامنا، وهنا تتجلى المعاني العميقة وفلسفة الوجود والموت وكينونة الإنسان في ظل هذا التيه، ليعيش مهموماً حاملاً نبضه في كفه أينما راح، بالرغم من أنه مولود ما من شيء يربطه بشيء، ومن هنا تبدأ الحكاية حيث تولد علاقته مع الأشياء وما حوله وتتناغم العلاقة بينهما، وفي ذروة هذا التناغم تسقط الحياة.. في ظلال الموت.. وتتجلى هنا جمالية الصور المكثفة، والتي جاءت عبر لغة جميلة، سلسة ومعبرة، تدهش المتلقي وتراقص المخيلة، وإن عزفت قيثارتها معاني الألم لكنها في الوقت نفسه تخاطب الأنا المزروعة فينا، وتستدعيها لولوج عوالم ذاك الظل وضيوفه.

«أفواه مفتوحة لا تبتسم»

رسالة سلام من أحمد أبو دياب


هالة علي

صدرت عن دار الكنزي، المجموعة القصصية الثانية (أفـواه مفتوحة لا تـبـتـسـم) للـقـاص المصري أحمد أبو دياب.

وقـد جـاءت المجموعة فـي (١٠٧) صفحات من القطع المتوسط، تضمنت (١٢) قصة قصيرة.

وتعتبر مجموعة (أفـواه مفتوحة لا تبتسم) بمثابة دعـوة للسلام العالمي، وتنتصر للإنسانية والقيم الروحية التي في داخلنا.

وقـد قسمها أبـو ديـاب، إلـى ثلاثة أقـسـام، القسم الأول (أفـكـار خاطئة عن الحياة): ضمّ (٣) قصص قصيرة، وقصصاً قصيرة جداً، حيث تطرق الكاتب إلى معاناة الحروب في العالم من خلال تناوله لقصص واقعية من الحربين الأولى والثانية، وحروب عربية وشرق أوسطية، وأثـر تلك الـحـروب فـي الـمـرأة والطفل، لكونهما الحلقة الأضعف في الصراع،



ليضعنا أبو دياب أمام حقيقة مؤكدة أن لا فائز في الحرب.

ثم ينتقل أبو دياب إلى القسم الثاني في مجموعته القصصية (نـدبـات في جسد العالم): تضم قصة (أفواه مفتوحة لا تبتسم) وثـلاث قصص أخـرى، وهنا يخرج الكاتب عن مفهوم الحرب بمعناه الضيق، إلى معناه الأعم والأشمل للحرب الحياتية، مـن خـلال الـواقـع واليومي والمعيش، وقضايا المهمشين، من خلال مآسي أبطال القصص.

ويغلب على المجموعة بأسرها، منطق التقسيم حتى في أي قصة، كما هي الحال في قصة (أفـواه مفتوحة لا تبتسم)، فقد قسمها أبو دياب إلى ثلاثة أقسام أيضاً، أولها: رجلي أسرع من قلبي:

(الآن صرت أجالس الوقت فقط، أرعى الانتظار الذي يكبر، أتحدث قليلاً وأتثاءب كثيراً، نتشاكس أنـا وأنـا، إلـى أن أحمل ضجري للنوم ثم أنام).

(عملت جليسة أطـفـال منذ سنوات، رافقت الأطـفـال بعد أن فاتني الـزواج، فاتني هـو؟ أو ربما أنـا التي فـوّتـه؟ لا أدري!).

(لا شيء يعكر صفو سكوني إلا رجلي؛ تغافلني وتركل الصمت، طوال الوقت تهتز من دون توقف أو استراحة، أُجاهد في سبيل إيقافها ولا أفلح).

أما القسم الأخير (هدنة مع الواقع)؛ فنلاحظ هنا تحليق أبو دياب في عوالم فنتازية بعض الشيء، من خـلال رصد الإنسان ومـا يحيط بـه، عوالم مختلفة وعوامل مؤثرة في حياته، والتي تتماس بمعقوليتها وجنونها مع أغـوار النفس البشرية المستترة في محاولة لسبر بعض منها واستنباطها.

ويـسـتـمـر أبــو ديــاب فــي مـد خط المأساة الإنسانية، خلال الأقسام الثلاثة


أحمد أبو دياب

لمجموعته، ليتنقل الكاتب بكل براعة ما بين الواقعية في القسم الأول، إلى الواقعية السحرية في القسم الثاني، ومن ثم الفنتازيا في القسم الثالث.

وقـد انطلقت المجموعة مـن نطاق إنساني أقرب إلى مشروع مكمل لبعضه بعضاً، وتلفت الانتباه لما قد يسقط سهواً من حساباتنا الإنسانية، خلال ركضنا في اتجاه الحياة، دون الالتفات إلى ما قد ينسحق فينا أو بجوارنا.

ومـن حيث لغة النصوص، فهي لغة متعددة المستويات، مع الميل إلى اللغة الشِّعرية، التي يمتاز بها أحمد أبو دياب في أغلب نصوصه الإبداعية.

ويشار إلى أن أحمد أبو دياب، قاص وشاعر ومسرحي مصري، صدر له من قبل (التقاط الغياب) مجموعة قصصية عن دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، وكتاب (خـراط البنات) وهـو نصوص مسرحية مشتركة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، وتعتبر (أفواه مفتوحة لا تبتسم) مجموعته القصصية الثانية.

كما حصل على جائزة الشارقة للإبداع العربي (الإصدار الأول) في مجال القصة القصيرة بالدورة (٢٢)، وجائزة (مهرجان أيام القاهرة الدولي للمونودراما)، وجائزة (أحمد سخسوخ) للتأليف المسرحي– فئة نص المونودراما، بمهرجان شرم الشيخ الدولي.

كتابات وأشياء

الصحافة العربية
بين الماضي والحاضر



نواف يونس

تتعدد الآراء وتختلف الدراسات والبحوث، حول أسباب ونتائج الحملة الفرنسية على مصر عام (١٧٩٨م)، فالبعض يرجعها لأسباب سياسية عسكرية (داخلية وخارجية) إذ أرادت النخبة السياسية في فرنسا التخلص من الجنرال نابوليون بونابرت، الذي سطع نجمه، وبدأ يجني ثمار انتصاراته العسكرية في كل أوروبا، وذلك بإشغاله عبر حملة عسكرية على الشرق، بينما يرجعها البعض الآخر لأسباب دينية، تخوّفاً مما بدا عليه الإسلام من قوة، قد تهدد مصالح القوى الفرنسية الصاعدة، فيما يرى فريق ثالث أنها تتعلق برؤية الجنرال بونابرت الاستراتيجية، في قطع طريق المواصلات بين الإمبراطورية البريطانية المنافسة، وبين مستعمراتها في الشرق.

والاختلاف على الأسباب، يؤدي بالضرورة إلى الاختلاف على النتائج الإيجابية والسلبية، التي تحققت لفرنسا ومصر والوطن العربي. وكل من هؤلاء، يتناول الموضوع من جانب تخصصه السياسي أو العسكري أو الديني أو الاجتماعي، وكما نعلم أن التاريخ لا يعتمد على مؤرخ الأخبار وتدوينها فحسب، مثال المؤرخ الكبير الجبرتي، بل يتعدى ذلك إلى المؤرخ الذي يهتم بهذه الأخبار، ويتجاوزها نحو التحقيق والتعليل والبحث، سعياً في الوصول إلى الحقائق، وهو ما أكده العلامة ابن خلدون في مقدمته الشهيرة.. ومن هذا المنطلق، أدلى العديد من الباحثين في عالم الصحافة بدلوهم، وفي ما يختصون به حيال نتائج الحملة الفرنسية، على البدايات الحقيقية لنشأة الصحافة العربية.

وتؤكد هذه الدراسات والبحوث، أن الوطن العربي، لم يعرف الصحافة قبل وصول بونابرت إلى مصر عام (١٧٩٨م)، وقد تسلح بعدد كبير من العلماء والمفكرين مع ما يمتلكه جيشه من أحدث العتاد العسكري وقتذاك.. وكان مما حمله معه أيضاً، آلات الطباعة المجهزة بثلاث لغات هي الفرنسية واليونانية والعربية، حيث ساعدته في طباعة المنشورات والأخبار باللغات الثلاث، في ضبط النظام والأمن العسكري والاجتماعي في مصر. وأدى انتشار ظاهرة الطباعة هذه إلى ظهور أول ما يعرف بالصحيفة أو الجريدة في مصر، فكانت «الحوادث اليومية» باللغة العربية، و«لوكوريه دي جيبت» باللغة الفرنسية، وكان ذلك في العام (١٧٩٩م).

وتذكر المصادر، أن إسماعيل سعيد الخشاب، قد ترأس تحرير صحيفة «الحوادث اليومية» التي تعد أول صحيفة باللغة العربية شهدها عالم الصحافة العربي، وقد استمرت في الصدور إلى عام (١٨٠١م)، ونفس المصادر تؤكد، أن ظاهرة الصحف بدأت تأخذ مشروعيتها إثر تأسيس محمد علي باشا «مطبعة بولاق» عام (١٨٢٢م) ما ساعد على انتشار الصحافة. ومع ظهور «الوقائع المصرية» التي ترأس تحريرها رفاعة الطهطاوي العائد من باريس، ثم تولى تحريرها من بعده، فارس الشدياق والشيخ محمد عبده، بزت صحيفة «الأهرام» كل أقرانها من الصحف، عندما صدرت لأول مرة عام (١٨٧٥م) بحرفية مؤسسَيها سليم وبشارة تقلا (ماتزال تصدر حتى اليوم) فما كان من جمال الدين الأفغاني والشيخ محمد عبده، إلا أن قاما بإصدار جريدة «العروة الوثقى» عام (١٨٨٤م)، كما نجح جورجي زيدان في العام (١٨٩٢م) في إصدار أول مجلة يشهدها عالم الصحافة في وطننا الكبير وكانت مجلة «الهلال» حيث ذكر في مقالته الافتتاحية: «إن عدد الصحف العربية التي تصدر في ذلك الوقت، في مختلف العواصم والمدن العربية، قد وصل إلى (١٤٧) صحيفة»، ومجلة «الهلال» مثل نظيرتها جريدة «الأهرام»، لم تتوقف منذ صدورها حتى اليوم، وهما تشكلان بذلك ظاهرة إعلامية تحتاج إلى الكثير من الدراسة والبحث والتحليل.

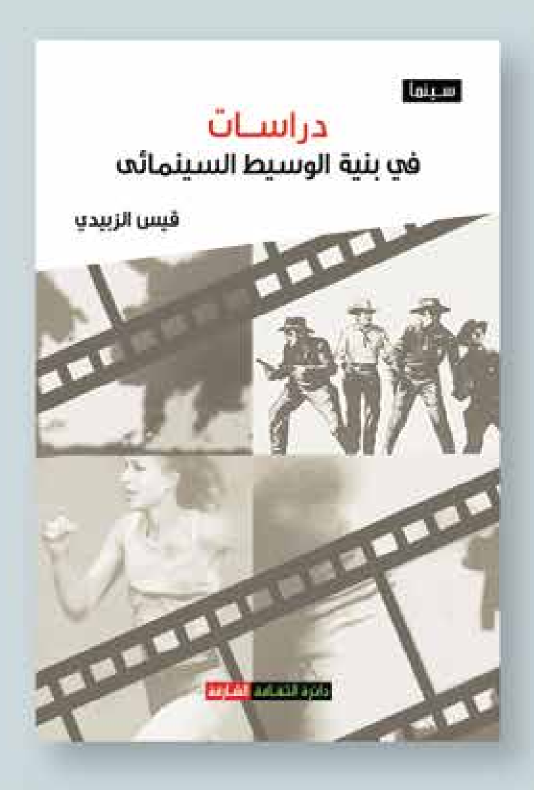
الجميع يدرك الدور الكبير الذي لعبته الصحافة العربية عموماً، والثقافية منها خصوصاً، على امتداد مسيرتها وخلال أربعة قرون من الزمن وتحديداً خلال النصف الثاني من القرن الفائت، إلا أننا نعيش عصرنا الحالي بكل معطياته الجديدة ومتغيراته السريعة، ونلمس التطور الذي حققته وسائل الاتصال الحديثة بما تمتلكه من تكنولوجيا المعلومات، ونعيش الجدل الذي بدأ يتصاعد بين الوسيط الإلكتروني والوسيط الورقي، الذي بات عليه أن يرفع الراية البيضاء، وأن يسلم المقاليد للوسيط التقني، كما يقول بعض المتحمسين. إلا أننا بدورنا نعتقد أن أي اختراع إنساني لا يمكن أن يفنى بظهور اختراع موازٍ يضاهيه ويفوقه تأثيراً وفاعلية، كما حدث باختراع الإذاعة ومن بعدها التلفاز. ولا نندم كثيراً في اعتمادنا على المطبعة والمكتبة ومعارض الكتاب طوال هذه القرون، ونحن نؤمن بأنه زمن التكنولوجيا والوسائط الإلكترونية، وزمن التغيير والتطور في عالم الصحافة الورقية، ونسعى بكل جهد للتفاعل والتكيف مع العصر، وهو ما يحتم علينا أن نتعامل معه ونواكب معطياته الجديدة، ولا نرى في ذلك أي ضير مع استمرارنا في إصدارنا الورقي والتعامل مع العصر بكل أبعاده التقنية المتطورة.

وها قد نجحنا اليوم في إصدار المجلة إلكترونياً، على أكثر من مستوى، منها الموقع الإلكتروني، الذي يتيح لجميع القراء تصفح المجلة بشكل سلس، كما يمكنهم قراءة المجلة عن طريق تطبيق الهواتف الذكية، لمتابعة المجلة من شاشة هواتفهم بكل سهولة، إضافة إلى وجود المجلة على منصات التواصل الاجتماعي (إنستغرام - فيسبوك - تويتر)، وذلك في محاولة جادة منا لتوأمة الورقي مع الإلكتروني، والاستمرار في التواصل مع القراء داخل الوطن العربي والعالم.

> **نحاول جاهدين التوأمة بين الورقي والإلكتروني للتواصل مع القراء في كل مكان**

إصدارات

دائرة الثقافة | الشارقة









ص. ب: 5119 الشارقة - الإمارات العربية المتحدة | هاتف: 5123333 6 971+ | براق: 5123303 6 971+

بريد إلكتروني: sdc@sdc.gov.ae | موقع إلكتروني: www.sdc.gov.ae | sharjahculture

التوزيع هاتف: 5123309 6 971+ | بريد إلكتروني: publishing@sdc.gov.ae